

Шедевры мировой живописи в вашем доме

ПРАДО



СОДЕРЖАНИЕ

Бартоломе Бермехо	8	Тициан (Тициан Вечеллио)	68
Педро Берругете	10	Тинторетто (Якопо Робусти)	74
Фернандо Гальего	12	Паоло Веронезе	78
Педро Мачука	14	Караваджо	
Алонсо Санчес Коэльо	16	(Микеланджело Меризи)	82
Эль Греко (Доменико Теотокопулос)	18	Мастер из Флемаля	
Бартоломео Кардуччи	22	(Робер Кампен)	84
Франсиско де Сурбаран	24	Рогир ван дер Вейден	86
Хусепе де Рибера	28	Герард Давид	88
Диего Веласкес	30	Иероним Босх	90
Антонио де Переда	36	Питер Брейгель Старший	
Бартоломео Эстебан Мурильо	38	(«Мужицкий»)	94
Хуан Карреньо де Миранда	42	Антонио Моро	
Франсиско Байеу	44	(Антонис Моор ван Дасхорст)	96
Луис Парет-и-Алькасар	46	Питер Пауль Рубенс	98
Луис Мелендес	48	Антонис ван Дейк	104
Франсиско де Гойя	50	Якоб Йорданс	106
Фра Беато Анджелико	56	Альбрехт Дюрер	108
Андреа Мантенья	58	Антон Рафаэль Менгс	112
Джованни Беллини	60	Никола Пуссен	114
Рафаэль Санти	62	Клод Лоррен	118
Джорджоне (Джорджо Барбарелли да Кастельфранко)	66	Гиацинт Риго	120
		Жан Ранк	122
		Антун Ватто	124

Шедевры мировой живописи в вашем доме
ПРАДО



УДК 069
ББК 85.14
З 263

Исключительное право публикации альбома репродукций «Прадо»
принадлежит издательству «ОЛМА-ПРЕСС Образование».

Выпуск произведения без разрешения издательства считается противоправным и преследуется по закону.

Текст и составление М. В. Замковой

Оформление В. А. Тогобицкого

На переплете использованы фрагменты картин *Королевское празднество* Луиса Парета-и-Алькасара
и *Менины, или Семья Фелипе IV* Диего Веласкеса

Замкова М. В.

З 263 Прадо. – М: ОЛМА-ПРЕСС Образование, 2003. – 128 с. – (Шедевры
мировой живописи в вашем доме).

ISBN 5-94849-152-8

В альбоме представлены выдающиеся произведения западно-европейской живописи XIII–XIX веков из коллекции одного из самых известных музеев мира – Прадо. Издание богато иллюстрировано.

ББК 85.14

ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ

Мадридский художественный музей Прадо был основан в 1819 году (здание музея достраивалось вплоть до 1830 года). Однако начало его коллекции было положено много раньше.

В истории Испании огромную роль сыграла Реконкиста – освободительная борьба против арабских завоевателей, продолжавшаяся несколько столетий. Именно в ходе Реконкисты появились королевства Леон, Кастилия, Арагон, которые позднее объединились, положив начало испанскому государству в современном понимании. Благодаря Реконкисте, спланировавшей все слои испанского народа, Испания избежала феодальной раздробленности, столь пагубно сказавшейся на развитии большинства европейских государств. По той же причине в течение многих веков не было в Испании крупных заказчиков произведений искусства и собирателей художественных коллекций, кроме монархов и католической церкви.

По традиции, однако, после смерти короля, его коллекция живописи распродавалась; новый король начинал собирать новую коллекцию. Вот почему в нынешнем Прадо нет картин, принадлежавших кастильским королям. Первым монархом, решившим сохранить свою художественную коллекцию для наследника, был испанский король Карлос I, он же император Священной Римской империи Карл V Габсбург (1500–1558 гг.). Это был страстный коллекционер, обладавший тонким художественным вкусом. Его любимым художником был Тициан, ранним

произведениям которого присуща удивительная жизнерадостность колорита. Художник много работал для Карла V и его наследника Филиппа II.

Испанская монархия, едва успев освободиться от арабов, начала осуществлять различные завоевательные планы. Испанцы первыми обосновались в Новом Свете (экспедицию Христофора Колумба финансировали Фердинанд и Изабелла), подчинили себе Нидерланды, твердой ногой стали в Неаполе.

Страстные коллекционеры и собиратели, Карл V и Филипп II старались все лучшее из подвластных им территорий привезти в Испанию. Именно им музей Прадо обязан богатыми коллекциями ранней нидерландской и итальянской живописи. В Италии скупались полотна Мантеньи и Беллини, заказывались картины Тициану, Тинторетто и Веронезе. Живописные коллекции испанской короны были помещены в загородном королевском дворце Эль Прадо, при Филиппе II здесь была собрана великолепная художественная галерея, состоявшая не только из произведений на религиозные темы, но включавшая также портреты и жанровые картины. Однако видеть их могла только придворная публика. Самая католическая страна в мире свято блюла религиозное чувство своих подданных, и они допускались к ознакомлению лишь с религиозной живописью.

Пребывание на престоле ничего не смыслившего в искусстве Филиппа III не пополнило королевскую коллекцию. Он даже сумел подарить своему кузену, импе-

ратору Священной Римской империи, картины Караваджо, ныне украшающие Венскую галерею. Только созданные в это время в Испании картины Рубенса и приобретение некоторых других его работ как-то сгладили эти потери.

В противовес Филиппу III его наследник Филипп IV был страстным коллекционером и ценителем искусства. Он предписывал своим послам в разных странах внимательно следить за художественным рынком и приобретать все лучшее для Испании. Например, в ходе своей поездки в Италию Веласкес покупает для короля замечательные полотна Веронезе, Мантеньи и Джорджоне. А во время английской буржуазной революции при распродаже замечательной коллекции живописи английского короля Карла I ее практически делят между собой Людовик XIV французский и Филипп IV испанский. Много замечательных работ этот король сумел купить при распродаже художественной коллекции Рубенса после смерти художника. Так в Испанию попали поздние работы этого мастера, а также полотна Йорданса и Ван Дейка.

Приход на испанский трон Бурбонов означал и смену вкусов правителей страны. Пожар в королевском замке Алькасар, когда погибло большое количество великолепных произведений искусства, дал возможность повернуть русло королевского коллекционирования в новом направлении. При Карлосе III королевскую коллекцию заполнили произведения французских мастеров второго эшелона. Его любимым художником был немецкий мастер Антон Рафаэль Менгс, работы которого долгое время служили образцом для испанских художников. Его наследник Карлос IV обладал гораздо более развитым вкусом. Он всячески поощрял и поддерживал

великого Франсиско де Гойю, картины которого принесли Прадо всемирную славу.

Идея преобразования королевской коллекции в публичный музей родилась еще в конце XVIII века, но до завоевания страны Наполеоном не получила воплощения в жизнь. Лишь в 1809 году Луис де Мариано Уркихо, не сумевший открыть музей при Бурбонах, когда он возглавлял правительство, при Жозефе Бонапарте, став его советником, добился подписания указа на этот счет. Однако, поскольку его художественный вкус оставлял желать лучшего и он к тому же доверил формирование музея не слишком чистым на руку антикварам, из коллекции тогда ушли многие шедевры, в том числе и Портрет четы Альнодини работы Ван Эйка.

В 1814 году Фернандо VII возвратился из изгнания. Он хорошо знал художественные собрания, представленные в Лувре, и хотел выглядеть в лице своих поданных сторонником новых веяний. Создание публичного музея он возложил на Академию Сан-Фернандо и, в частности, на ее президента герцога Сан-Карлоса. Король предложил для музея дворец Буэнависта, прежде принадлежавший герцогам Альба, а затем Годюю – фавориту королевы при Филиппе IV. Однако, обследовав дворец, архитекторы Академии убедились в его крайне печальном состоянии. Идея создания музея опять не была реализована; к ней вернулись только в 1818 году.

Именно тогда музей получил свое окончательное название – «Прадо», что подчеркивало его преемственность, его связь с первой картинной галереей в королевском загородном дворце. В создании музея очень большое участие принимала королева Исабель де Браганса, а после ее смерти – вторая супруга короля Ма-

рия Хосефа Амелия, дочь саксонского курфюрста, она желала видеть музей наподобие созданного ее отцом в Дрездене.

Хотя правление Фернандо VII и не вошло в историю Испании как эпоха успехов, но именно в ту пору был создан один из величайших художественных музеев мира.

За XIX–XX века в музее произошло много изменений. Его коллекция пополнилась полотнами из Эскориала, королевского замка, построенного для Филиппа II, поступлениями из закрытых монастырей запрещенных в Испании орденов, жертвованиями частных лиц. Музей неоднократно расширялся. Последними к нему были прибавлены дворец Буэн Ретиро, преобразованные для его нужд помещения Военного музея и крытая галерея ордена Святого Иеронима. Это позволило разместить в Прадо новые экспозиции за счет картин, долгое время хранившихся в запасниках.

Сейчас живописная коллекция музея насчитывает более 8600 полотен. К сожалению, из-за недостатка в помещении из них выставлено менее 2000. Сотрудники музея стремятся к тому, чтобы Прадо был «музеем очень старым и очень современным».

Жемчужина музея, конечно же, – коллекция испанской живописи. Ни в одном другом музее мира не собрано так много работ испанских художников. Многовековая война с арабами привнесла в испанское искусство, с одной стороны, тонкие мотивы резьбы гренадских халифатов и живописное хитросплетение арабской вязи, с другой – острое отторжение пусть рафинированной, но чужой культуры. Именно в этом неприятии сформировалась обостренная религиозная экзальтированность испанского искусства.

Западноевропейскую коллекцию Прадо справедливо было бы поделить на три

части, самая большая из которых представляет искусство Италии. Испания всегда находилась в очень тесной связи с этой страной. Более того, Неаполитанское королевство долгое время пребывало под покровительством испанской короны. Поэтому коллекция произведений итальянского искусства в Прадо так обширна и так великолепна по качеству.

Вторая по численности и значению европейская коллекция в Прадо – нидерландская. Это не удивительно, ведь до XVI века Нидерланды находились под управлением испанских Габсбургов. Но и XVII столетие прекрасно представлено такими мастерами фламандской школы, Рубенс и Ван Дейк.

О немецкой школе в собрании Прадо можно было бы и не говорить, если бы она не содержала (помимо множества весьма средних произведений), четыре первоклассные работы. Интересна французская коллекция. Причем в ней много полотен, купленных у работавших в Италии французских живописцев. Совсем недавно французскую коллекцию Прадо пополнила работа Жоржа де Латура.

Музей Прадо стал одним из символов Испании, как Лувр – Франции, ансамбль египетских пирамид в Гизе – Египта или Московский Кремль – России.

Еще в конце XIX века Хосе Мария Салаверрия в работе «Привидения музея Прадо» так оценил значение его замечательной коллекции: «Испанская история – тяжкий груз в памяти человечества... Будь у Испании только история, она бы канула в Лету. Но у Испании есть замечательный музей, и мир о ней помнит».

В заключение необходимо отметить, что богатейшая художественная коллекция Прадо содержит множество шедевров во всех жанрах живописи. О некоторых из них и пойдет речь дальше.

Бартоломе Бермехо

Картина *Святой Доменик Силосский* происходит из небольшой церкви под Сарагосой. Мы мало знаем о Бартоломе Бермехо и его творческом пути. Имеются документальное подтверждение, что работа была закончена в 1477 году, в год постройки церкви. Несмотря на время написания картины, она всеми чертами, пожалуй, исключая трактовку лиц, относится к готическим произведениям.

Святой Доменик Силосский
(фрагмент)



В это время по всей Италии уже во всю шествовало Возрождение, а здесь, на Пиренейском полуострове, только что окончилась длившаяся несколько столетий война против арабов за освобождение и объединение Испании. Живопись Испании зарождалась именно в это время. То была подчеркнута церковная живопись, далекая от светских влияний. Наверное, именно поэтому она воспекает не ласковых мадонн и добрых святых, характерных для итальянского возрождения,

а аскетичных, полных муки и страсти персонажей готического искусства. В семидесятых годах XIX века по Испании прокатилась волна запрещений многих монашеских орденов, их монастыри закрывались, а имущество конфисковывалось. Так картина Бермехо попало в руки академика из Сан-Луиса Паулино Савирона. Тот передал его в Национальный археологический музей, откуда оно в 1920 году поступило в Прадо.

Святой Доменик восседает на роскошном позолоченном троне, в мотивах резьбы которого звучат готические ноты. Святой – в ризе священнослужителя и митре. Все это тщательно выписано, художник не пропустил ни одной детали в одеждах. Наверное, для того чтобы выделить книгу, которую держит святой, художник поместил ее на темный фон. Все остальное, кроме аллегорических фигур, видимо, по желанию заказчика, сделано из золота. Очень интересны фигуры, символизирующие Веру, Надежду, Милосердие, Мудрость, Правосудие, Силу и Воздержание. При внимательном рассмотрении видно: каждой из них художник дал почти портретную характеристику, полностью отвечающую чертам характера, которыми они должны были обладать. Все они напоминают фигуры с порталов готических храмов. Складки их одежд изломаны, жесты передают состояние, близкое к фанатическому экстазу, лица выражают высшее напряжение духа. Именно по лицам, написанным с удивительно точной моделировкой, мы видим, что художник хорошо знаком со светотенью. Это дает возможность предположить, что он, как и многие его современники, учился и работал в Нидерландах.



Святой Доменик
Силосский

Педро Берругете

Педро Берругете родился в конце XV века. Место его рождения точно не известно. Предположительно это или Паредес де Нева, или Толедо. У него был брат Алозио, тоже художник. Для получения образования они отправились в Италию, где работали подмастерьями у Микеланджело. Переехав во Флоренцию, они пользовались покровительством Андреа дель Сарто. По возвращении в Испанию художники некоторое время пробыли в Сарагосе, а потом перебрались ко двору Карла V. Здесь их пристрастия разделились. Алозио продолжал совершенствоваться в скульптуре и архитектуре, а Педро отдал свое предпочтение живописи. Обоим братьям сопутствовал успех и признание. Можно сказать, что они стали первыми придворными художниками в Испании. Педро Берругете писал преимущественно работы на религиозные темы, о каком-либо его произведении на другую тему нам не известно. В творчестве его привлекала тема мученичества, проявления чувств в трагические моменты. Тема аутодафе, то есть сожжения еретиков, была одной из почитаемых в испанской церковной живописи. Изображения на эти темы не только украшали заалтарные пределы, но часто размещались рядом с большим алтарем. Так и эта работа: сначала предназначавшаяся для небольшой композиции в галерее монастыря Санто-Доминго де Авила, она была перенесена в храм и установлена близ главного алтаря. Картина изображает расправу над альбигойцами, чинимую папским правосудием под председательством Святого Доминика. Альбигойцев,

проповедовавших апостольское христианство и строго нравственную и уединенную жизнь, сначала называли «добрыми людьми», а после их отлучения от церкви на соборе в Тулузе в 1119 году – «тулузскими еретиками». В XIII веке против них был объявлен крестовый поход, война длилась больше 15 лет. В результате прекрасные и цветущие провинции Прованса и Верхнего Лангедока были опустошены. Папа послал туда целую армию инквизиторов, в основном доминиканцев, которые возводили упорствующих альбигойцев на костер. Еще в XIV веке инквизиция свирепствовала в тех местах. Верхнюю часть композиции занимает трибунал, восседающий со штандартом инквизиции под высоким балдахином. Зачитан смертный приговор, отдаются и исполняются последние распоряжения, священник призывает осужденных покаяться перед смертью, публика ждет неминуемой расправы над еретиками. Внизу – двое осужденных на сожжение. Они привязаны к столбам на помосте, а рядом схематично изображен огонь. Еще ниже стоят другие осужденные; они в «Сан-Бенито» – специальных колпаках и одеждах для казни с надписью «приговоренный еретик». В написании картины готика уже сочетается с ренессансными тенденциями, почерпнутыми художником во время его путешествия по Италии. Можно определить, что особенно большое впечатление он вынес из путешествия в Урбино, где видел бессмертные фрески Пьеро делла Франческа и Луки Синьорелли, чье влияние чувствуется в трактовке некоторых фигур и сложности композиционного решения.



Благославляющий Христос, как и многие испанские картины конца XV – начала XVI века, совершил длинное путешествие, прежде чем занял подобающее ему место в стенах музея Прадо.

Благославляющий Христос (фрагмент)



Известно, что это произведение было даром Педро дель Кастильи церкви Сан-Лоренцо дель Торо. Поскольку дон Педро умер в 1492 году, соответственно, этот дар не мог быть вручен после этого времени. Художественный анализ работы говорит, что картина написана между 1480 и 1490 годом в период зрелости Гальего. Хотя художник стремился удержаться в готических традициях при трактовке образа Пантократора, о чем говорят готические навершия проемов, эксцентрическая изломанность

аллегорических фигур и вся цветовая гамма произведения, его живописная манера носит на себе отпечаток влияния итальянских и еще сильнее, фламандских мастеров. И в тоже время это, безусловно, испанское произведение, хотя неизвестно, где и у кого художник учился. Иисус Христос восседает на троне в окружении аллегорических фигур, в изображении которых Гальего вкладывает утонченную символику. Спаситель изображен в алом одеянии, образующим множественные, почти скульптурные складки. Правая его рука поднята в благословляющем жесте, а левая держит прозрачный хрустальный шар с высоким крестом, у ног – мифические крылатые звери. Католическая церковь изображена в виде прекрасной молодой женщины в венке, держащей потир с причастием. Она опирается на посох, который венчает крест и развевающийся на нем вымпел. Синагога, напротив, – это нервная, изломанная фигура в желтом платье (в средневековой Европе евреи должны были ходить за пределами гетто в желтом, чтобы выделяться из толпы). Она опирается на сломанный посох с желтым же вымпелом. Над их изображениями с одной стороны – ангел с молитвенно сложенными руками, а с другой орел. В колорите произведения преобладают оттенки красного и золотого. Холодноватые проемы с аллегорическими фигурами еще более притягивают наше внимание к полному покоя образу Пантократора. Согласно каталогу выставки «Золотое руно», проходившей в Брюсселе в 1907 году, работа хранилась тогда в частной коллекции, в 1913 году это произведение приобрел Пабло Бош и преподнес его в дар музею Прадо.

Благославляющий Христос



Картина *Снятие с креста* была написана по заказу кастильских правителей для церкви в одном из принадлежащих им селений (точно определить местонахождение этого селения исследователи затрудняются). По своим размерам *Снятие с креста* относится к заалтарным образам. Имеющаяся на полотне надпись датирует работу 1547 годом и причисляет ее к поздним произведениям, выполненным Педро Мачукой после его путешествия по Италии. На влияние итальянских художников указывает моделировка тела Христа, фигура юноши с обнаженными

Снятие с креста
(фрагмент)



ногами, а также пропись тканей в одеждах стоящей у тела Христа Марии Магдалины. Центром цветовой композиции и движения в картине является очень выразительное светлое пятно фигуры Христа и обращенной к нему Марии Магдалины. Закованные в латы римские легионеры выглядят злобно-гротесковыми персонажами по контрасту с приверженцами Христа с их искренними переживаниями и чувствами, весьма реалистично переданными художником в жестах и позах. Темный фон неба над светлым горизонтом соответствует общему настроению, полному внутреннего трагизма.

Второстепенные фигуры не отвлекают на себя много внимания, но мастерски использованы для придания впечатления присутствия и достоверности происходящего. Вся картина погружена в темный колорит, лишь несколько фигур выступают на общем темном фоне. Диагональное построение, столь свойственное итальянским произведениям того времени, устремлено прослеживается в направлении тела Христа, маленького ребенка у его ног, а также светлой фигуре воина у края полотна. Внимательно рассматривая эту работу, нельзя не отметить ее реалистический характер. Особенно он заметен в трактовке фигур воинов и детей.

Вплоть до 1870 года *Снятие с креста* Педро Мачуки хранилось в одном из собраний во Франции. Потом картина без малого сто лет переходила из рук в руки, пока в 1961 году она не была приобретена в Лондоне попечительским советом музея Прадо.



Снятие с креста

Крупный испанский художник середины XVI века Алонсо Санчес Коэльо был учеником Антонио Моро, фламандского мастера, жившего и творившего в Испании, испытывал он и влияние творчества Тициана. Как и его учитель, Коэльо был придворным живописцем при дворе короля Филиппа II. Ему приходилось исполнять различные заказы, но самой сильной стороной его творчества был портрет.

Портрет Исабелы Клары Эухении можно считать образцом испанского парадного портрета коронованной особы. На темном бархатистом фоне перед нами стоит совсем юная женщина, почти девочка, затянутая, как в кирасу, в жесткий корсет своего церемонного платья. Одна ее рука сжимает платок, а вторая покоится на спинке темно-красного кресла.

Эта любимая дочь Филиппа II и его третьей супруги, Исабелы, принцессы из дома Валуа, родной сестры знаменитой королевы Марго, проживет долгую жизнь. Она проявит себя как справедливая и мудрая правительница Фландрии, много сделала для прекращения войны между Нидерландами и Испанией. Ее правление станет временем расцвета наук и искусства, которым она будет покровительствовать.

Но все это – в будущем. А сейчас на нас с портрета устремлен спокойный и уверенный взгляд юной принцессы в белом платье с кружевами, золотым шитьем, жемчугами и драгоценностями; шестнадцатилетней, ей предстоит путешествие из дома в далекую

и воюющую страну.

Художник прекрасно передал девичью припухлость личика, которую не может скрыть серьезность, даже жесткость ее взгляда. Губы, еще по детски припухлые, придают лицу капризное выражение. Маленькие набеленные руки унизаны кольцами.

Кроме лица и рук в портрете все остальное – это платье, ему уделено особое внимание. Белое, из жесткой парчи, оно заткано золотом и богато украшено драгоценными камнями.

Ткань платья настолько плотна, что форма, которую оно образует, совершенно лишена складок.

Жесткий и колючий воротник подпирает юное лицо с уже не по девичьи пристально глядящими глазами. Мастерски выписано золотое ожерелье, окружающее плотно закрытую платьем шею.

Почти осязаемыми кажутся драгоценные камни, украшающие пояс и пуговицы на платье принцессы. Все должно служить для утверждения значимости портретируемой.

Вместе с тем, с какой легкостью художник сумел все это сделать. Он решил все поставленные перед ним задачи – и наслаждался красотой нежной руки, сжимающей платок. Чтобы ярче оттенить вторую руку, он положил ее на спинку красного кресла. С явным любованием он изображает и венчающую принцессу замысловатую шапочку, украшенную жемчугом и перьями.

Да, можно с полной уверенностью сказать, что эта работа Коэльо достойна служить эталоном парадного портрета.



*Портрет Исабеллы
Клары Эухении*

Эль Греко (Доменико Теотокопулос)

Доменико Теотокопулос родился на Крите в 1540 году, то есть в те времена, когда островом еще владела Венецианская республика. Мальчик рано проявил свои художественные способности, но вряд ли он смог бы получить на достойное образование на Крите и потому едет в Венецию, где в 1568 году поступает в мастерскую великого Тициана. Он быстро постигает основы мастерства и добивается одобрения у своих учителей. В 1572 году художник отправляется в Рим для изучения памятников античности и творений Микеланджело, глубоко его волновавших. В том же 1572 году в Риме он вступает в Братию Святого Луки, цеховое объединение художников существовавшее тогда во всех крупных городах Европы. Следующие два года Эль Греко, как теперь называют художника, вновь проводит много времени в Венеции, попадая под влияние темпераментной живописи Тинторетто. Здесь он завоевал себе славу и признание, и когда Тициан рекомендует группу художников для работы при испанском дворе, имя Эль Греко было названо одним из первых. В 1577 году Эль Греко уезжает в Испанию. Но вкусы королевского двора, где господствовал парадный Коэльо, не могли удовлетворить художника, выросшего на традициях венецианской живописи и впитавшего в себя основы итальянского маньеризма. Поэтому вскоре художник перебирается в Толедо, древнюю кастильскую столицу, и отныне с этим городом связаны все его удачи и поражения. *Рыцарь с рукой на груди* написан художником вскоре после его

переезда в Толедо. Это, безусловно, один из лучших портретов в испанской живописи XVI века. На погруженном в темноту фоне выделяются только лицо рыцаря, прижатая к груди рука и золотой эфес шпаги. Мягко поблескивает придерживаемая рукой золотая цепь. Рука создает впечатление нервной силы и стремительности характера. Она, подобно лепестку выступая из пены белоснежных кружев манжет, лежит на темном бархате камзола. Погруженное во внутреннее созерцание лицо покоится на белоснежной пене жесткого воротника. Глубоко посаженные и пронзительные глаза завораживающе смотрят на нас с портрета.

Все это создает состояние глубокой сосредоточенности, и у зрителя возникает впечатление внутреннего диалога с портретируемым.

Коронование Девы Марии написано около 1590 года, когда художник с энтузиазмом занимался поисками в жанре маньеризма. В центре этого небольшого холста на облаках в окружении ангелов сидит Дева Мария. Она в темных, контрастирующих с фоном одеждах глубокого сине-зеленого и холодного красного цветов. Справа от нее сидит ее воскресший Сын, отличающийся от Бога-Отца также земным красно-зеленым цветом одеяний.

Бог-Сын и Бог-Отец держат над Девой царственный венец, над которым голубь, символ святости, летит в сияющем пространстве. Персонажи написаны с мистическим вдохновением, все в картине подчинено передаче экзальтированной религиозности.



*Поклонение
пастухов*



*Коронация Девы
Марии*

Картина *Поклонение пастухов* происходит из алтаря надгробной часовни художника в Толедо. На большом вертикальном полотне изображена сцена поклонения пастухов Младенцу-Христу. Из темного пространства картины художник светом вырывает две группы. Дева Мария с Младенцем, лежащим на ослепительно белом

куске холста, окруженная погруженными в полумрак фигурами пастухов; вторая группа – ангелы и херувимы, парящие над Мадонной с Младенцем и пастухами. По свидетельству одного из учеников Эль Греко, пастух в красном одеянии на первом плане – автопортрет художника. Случилось так, что после продажи монахинями



доминиканского монастыря картины *Троица* Эль Греко на ее место в заалтарной части было помещено *Поклонение пастухов*, и только в 1954 году за 1 600 000 песет государство сумело выкупить у общины эту картину. Безусловно, *Поклонение пастухов* – лебединая песня художника. Работа отличается удивительной

сложностью и композиции, и цветового решения. Мы находим на картине много белых красок, но по настоящему ослепительным и излучающим сияние нам видится лежащий на пеленке Младенец. Даже летающие над ним ангелы, предвещающие его судьбу Спасителя, ничем не тревожат таинства простого бытия ребенка.

*Рыцарь
с рукой на груди*

КАРДУЧЧИ

Бартоломео Кардуччи

Бартоломео Кардуччи или, как его называли в Испании, Кардучо, родился в Италии в 1560 году. Он получал образование в мастерских мастеров Флоренции, там же был принят в Братство Святого Луки как скульптор и живописец. В качестве как скульптора он помогал своему учителю Амманати, но живописное мастерство принесло ему больше успеха. Кардуччи начал работать как помощник художника Цуккери, с которым в 1585 году переехал в Испанию, взяв с собой всю семью. Позднее обретенный в Испании успех позволил ему работать самостоятельно.

Тайная вечеря
(фрагмент)



Картины Кардуччи отличает несколько холодный, но изящный маньеризм и тщательная проработка каждой детали. Изучение рисунка всегда стояло у художника на первом месте. Это внимание к рисунку, которым преисполнены его картины, вызывает интерес и у зрителя. Художник пользовался при дворе большим успехом, выполнял множество заказов. *Тайную вечерю* он писал специально для королевской молельни в мадридском дворце Алькасар. Там она и находилась вплоть до 1734 года, была спасена во время пожара и перенесена на новое место. На картине изображена последняя трапеза Христа с учениками. Спаситель в пурпурном платье и зеленовато-синим плаще сидит в центре стола. От его головы исходит сияние. Склоненное набок лицо полно грусти и ожидания своей жестокой участи. Сидящий с ним рядом седой ученик (предположительно, апостол Петр), прижав к груди руки, в чем-то убеждает Христа. Другие окружающие Христа ученики либо заняты разговором, либо погружены в глубокое раздумье. Тонкая игра светотени способствует созданию точной психологической характеристики их образов. Отвернувшись от стола художник изобразил Иуду, как бы выделяя предавшего: в его опущенной руке – мешочек с тридцатью сребряниками. На полу у ног Иуды маленькая собачка грызет брошенную ей кость. Тщательным образом написан находящийся перед Христом натюрморт. Художник любит заглаженными складками скатерти, подрумянившимся поросенком, лежащими на столе хлебами, немудреной посудой.



Второй план работы изображает уходящие в глубь пространства, слабо освещенные арки. И если первый план работы удивительно материален, то второй кажется схематично-условным. Колористическая гамма произведения строится на контрасте теплых тонов первого плана с холодными тонами второго.

Этот контраст делает сидящую за столом группу еще более материальной и живой. Творчество Бартоломео Кардуччи оказало очень большое влияние на развитие испанского искусства XVII века, привнеся в него достижения итальянских мастеров. Оно заложило основу для развития испанского барокко.

Тайная вечеря

СУРБАРАН

Франсиско де Сурбаран

Сурбаран родился в 1598 году в пригороде Севильи. Еще совсем маленьким мальчиком он начал учиться живописи в мастерской художника Педро Диаса Вильянуэвы, а в 1616 году был принят туда на правах официального ученика. Вильянуэва исполнял многочисленные заказы для севильских церквей, и дарование молодого художника

Оборона Кадиса
(фрагмент)



развивалось на этой стезе, получая заслуженные похвалы.

В 1629 году магистрат Севильи предложил Сурбарану перебраться в город, предоставив для этого мастерскую. До преклонных лет художник не покидал любимую Севилью, и все его творчество неразрывно связано с ней. В середине 50-х годов живопись Сурбарана стала казаться суховатой, и мода на нее прошла. В этот период художник пишет повторения своих религиозных композиций для испанских колоний, но они получаются не слишком интересны по замыслу. За шесть лет до смерти Сурбаран покидает Севилью и перебирается в Мадрид, где и умирает в безызначности и бедности.

Огромное полотно *Оборона Кадиса* было заказано Сурбарану графом Оливаресом, всесильным министром и фаворитом короля Филиппа IV, чтобы прославить победы испанского оружия. Сурбаран создал два полотна, посвященных этой теме. Обе картины украшали «Салон королевств» дворца Буэн Ретиро и висели на противоположных стенах.

Одно из них, к сожалению, утрачено. Картина *Оборона Кадиса* посвящена битве 1 ноября 1625 года, когда в окрестностях Кадиса высадилось восемь тысяч английских солдат под командованием лорда Уимблдона. Руководил обороной старый комендант крепости дон Фернандо Хирон-и-Понсе де Лион; на картине он изображен сидящим в кресле. Имея под своим началом лишь небольшой гарнизон, старый комендант сумел победить и прогнать неприятеля.



Решая композицию этого эпического полотна, Сурбаран поделил его на две части. На первом плане перед нами находятся военачальники, которым суждено одержать победу и сам комендант, прикованный к креслу подагрой. Мы можем рассматривать их суровые и напряженные лица, даже разглядывать детали их одежды. Темная стена крепости кулисой отгораживает коменданта от панорамы нашествия. Но все эти приближающиеся к берегу корабли

кажутся рядом с фигурами испанских военачальников почти игрушечными, что вселяет веру в неминуемость победы.

Сурбаран очень любил изображать святых в виде отдельных фигур, причем в своих картинах почти начисто стирал грань между божественным и житейским. На картине *Святая Елисавета Португальская* он запечатлел знатную гражданку Севильи в модном наряде. Вся картина выдержана в теплом колорите. Чуть обернувшись

Оборона Кадиса

к зрителю, с полотна смотрит не очень красивая женщина с вдумчивыми и внимательными глазами. Она в модном дорогом шелковом платье, обильно украшенном золотом и драгоценными камнями. Ткань одежды написана так, что мы, кажется, слышим шуршание приподнятой тафтовой юбки, можем определить, что шелк плаща легче ткани платья, а красный рукав мягок, приятен на ощупь. Светлая, несколько небрежно написанная рука, держит букет цветов. Традиционно Елисавету Португальскую отождествляли со Святой Кастильдой, по легенде носившей хлеб христианским мученикам, плененным арабами. Когда ее попросили показать, что она несет, хлеб превратился в цветы. Так цветы стали непременным атрибутом изображения Святой. Вся картина настолько мирская, в ней так мало святости, что ее можно было принять за портрет знатной горожанки, если бы не едва

заметный нимб над головой Святой. Происхождение этой картины в мадридских коллекциях неизвестно. В первый раз она упоминается в описях каминного зала королевского дворца от 1814 года.

Особое место в творчестве Сурбарана занимает натюрморт. Никто кроме голландцев XVII века не мог так передать вещественную теплоту предмета. Он благоговейно и простодушно расставляет свои предметы в ряд. У Сурбарана никогда один предмет не закрывает другой. В каждом из них он внимательно прослеживает не только форму, но и материал – и глину кувшина, и металл тарелки, и фаянс вазочки. Даже отражения этих предметов волнуют автора – он нигде ими не пренебрегает. Все это вызывает чувство волнующей гармонии.

Натюрморт с четырьмя сосудами попал в Прадо из собрания видного каталонского коллекционера и политического деятеля Франсиско Камбо как его дар музею.

*Натюрморт
с четырьмя сосудами*





Святая Елисавета
Португальская

РИБЕРА

Хусепе де Рибера

Хусепе де Рибера родился в 1591 году в Валенсии. Начальное художественное образование он получил у Рибальты и, скорее всего, вместе с ним переехал в Италию. Известно, что в 1615 и 1616 годах он бывал в Риме, где изучал наследие классиков. Самое большое влияние на него оказала живопись Караваджо, он был буквально покорен этим мастером, внимательно изучил все его произведения. Там же, в Риме, в 1616 году он вступил в Братство

Святого Луки. В конце 1616 года Рибера получил приглашение от неаполитанского вице-короля герцога Осуны для выполнения ряда крупных заказов. Художник переезжает в Неаполь и надолго остается там. Он общается с лучшими живописцами города, получает большое количество престижных заказов, входит в высшие круги художественного общества. В своей живописи Рибера по-прежнему следует заветам Караваджо.

*Освобождение
апостола Петра
из темницы*



Его полотна изобилуют сценами истязания христианских Святых, передаваемыми с почти натуралистической точностью.

Освобождение апостола Петра из темницы – типичное для Риберы произведение. В нем, как и во многих его работах, звучит тема мученичества за веру.

Свет, проникающий из окна, вырывает из полумрака фигуру лежащего на полу апостола Петра и освещает прилетевшего к нему ангела. Натурализм, с которым написаны покрытые морщинами лицо и рука Святого Петра и вся фигура ангела, и контрастные светотени напоминают о том влиянии на художника творчества Караваджо. Фигура ангела, жестом рук приглашающего Святого к выходу, полна обаяния неземного существа. Цветовое решение картины говорит также о близком знакомстве художника с произведениями Ван Дейка, Тинторетто и Веронезе.

В 40–50-е годы творческий язык Риберы меняется, его картины становятся более светлыми и радостными. Художник теперь больше склонен к любованию уличными мальчишками, а Святых изображает в образах прекрасных молодых девушек. В его творчество проникают барочные мотивы. Именно в это время (картина датирована 1641 годом). Рибера пишет один из своих самых романтических образов – *Кающуюся Марию Магдалину*.

Святая изображена в темной пещере с обращенным Богу взором. На темном фоне пещеры светлыми пятнами смотрятся полное прелести девичье лицо, ее обнаженные плечи, молитвенно сложенные руки



Кающаяся Мария Магдалина

и ступни ног. Покрывало окутывает Святую, образуя причудливые складки, в которых варьируются все оттенки красного. Холодное по цвету синеватое темное одеяние Магдалины контрастирует с красным покрывалом, усиливая общую эмоциональность полотна. Как противовес темной пещере, – ширь светлого бело-голубого неба за ее пределами.

Картина происходит из королевской коллекции. Возможно, она была приобретена у потомков известного испанского коллекционера Херонимо делла Торре, в собрании которого было много работ Риберы.

ВЕЛАСКЕС

Диего Веласкес

*Пьяницы,
или триумф Вакха
(фрагмент)*

Веласкес родился в Севилье, где был крещен 6 марта 1599 года. Его родители происходили из португальской знати. Город, в котором вырос великий живописец, находился на стыке католической и мавританской культур. Он дал испанскому искусству множество славных имен.

В 1609 году художник поступает в мастерскую Франсиско Эррера-старшего, но уже через несколько месяцев оставляет своего учителя, как говорит молва, – из-за его дурного характера. Веласкес начинает

заниматься у Франсиско Пачеко; это продолжается до 1617 года, о чем свидетельствует дошедший до нас контракт, подписанный его отцом. В 1617 году Веласкес и выдерживает экзамен на звание живописца у Пачеко и Хуана де Усаде, после чего вступает в Братство Святого Луки в Севилье. В 1618 году он женится на дочери своего учителя, которая заслуженно славится красавицей. Уже в первых самостоятельных работах Веласкес резко отходит от художественных идеалов своего учителя, связанного с идеалами

*Пьяницы,
или триумф Вакха*





католической контрреформации. Его привлекают бытовые сценки из жизни города, и даже когда художник вынужден передать в картине некое религиозное действие, оно в основном происходит на заднем плане.

В Севилье Веласкесу сопутствует успех, он получает очень большое количество заказов на портреты и картины религиозной тематики. Он великолепно справляется с заданиями, заказчики неизменно остаются довольными. Правда, если ему приходится писать Деву Марию, то почти всегда в ней можно узнать черты его жены.

Несмотря на успехи в Севилье, художника манит Мадрид, он понимает, что только там, в столице, сможет полностью реализовать свои способности. В 1622 году Веласкес первый раз отправляется туда. Целью поездки был поиск возможности приблизиться к придворным кругам и даже написать портрет короля или инфанта. Полностью своей цели художник не достиг, но среди лиц, с которыми он познакомился, были люди весьма влиятельные, в том числе всемогущий граф Оливарес, который отнесся к нему с должной симпатией.

И уже в следующем году художник опять едет в Мадрид, где продолжает знакомство с Оливаресом.

Трудно сказать, что скрепило приязнь двух столь разных людей: то ли происхождение, то ли протекция друзей, то ли прекрасные профессиональные качества живописца, то ли просто личная симпатия. Известно одно – Оливарес сделал все, чтобы Веласкес получил заказ на портрет восемнадцатилетнего монарха.

Выполненный портрет так понравился королю, что тот не пожелал, чтобы его вообще писал какой-нибудь другой художник.

И 6 декабря того же года Веласкес становится королевским живописцем с жалованьем в 20 дукатов.

Надо сказать, что покровительство Оливареса много раз спасало художника от неприятностей, так как Веласкес почти не писал картин на религиозные темы, зато позволял себе написать не только пьяного Вакха, но даже и обнаженную натуру, то есть то, что ни одному испанскому художнику в XVII веке не было разрешено. Но за это он писал нескончаемое количество портретов короля, членов королевской семьи, приближенной знати. За все нужно платить.

Свою первую большую картину-композицию Веласкес пишет накануне отъезда в Италию. Это ответ на обвинение коллег, что кроме портретов он вообще ничего писать не может. Для доказательства противного он выбирает самую что ни на есть скандальную в испанском искусстве тему – *Триумф Вакха*, или, как он ее называет поскромнее, *Пьяницы*. Веласкес изображает юного бога вина, расслабленного и захмелевшего, присевшего выпить в компании тех людей, которые так трепетно возделывали его лозы. Можно даже провести занятное сравнение очень похожей головы Вакха Караваджо, безусловно, бессмертного, и головы Вакха Веласкеса – этот явно из среды тех людей, рядом с которыми сидит и пьет вино. От них его отличают только молодое, крепкое обнаженное тело, да венчик виноградных листьев на голове. Картина прекрасна, в ней все соразмерно. Порой, кажется, что этой работой художник хотел чуть иронично улыбнуться по поводу мифологических картин, которые в те времена художники так часто писали художники с удивительной серьезностью.

В период зрелости художника Веласкесу заказывают историческое, батальное полотно *Сдача Бреды*. Испанские солдаты в то время побеждали все реже, и тем значительней казалась сдача крепости



Бреды испанскому генералу Спиноле. По размеру это самое большое полотно художника. Композиция произведения предельно симметрична, жесты персонажей

сдержанны. Веласкеса привлекало раскрытие гуманистического момента: голландский военачальник передает Спиноле ключи от крепости, а тот великодушно отпускает его на свободу.

Менши, или Семья Фелипе IV

И композиция, и живопись, как всегда, выше всяких похвал. В этой работе художник впервые сумел создать образы противостоящих войск. Мы видим растерянных, разрозненно стоящих голландцев – и сгрудившихся единой массой испанцев с надменным выражением лиц. *Сдача Бреды* – одно из величайших произведений батальной живописи. С течением времени художественный почерк мастера менялся. Если его первые работы изобилуют коричневыми, почти черными тонами, то постепенно он начинает отдавать предпочтение светлым краскам. Гладкое письмо сменяется фактурным, корпусным мазком. Незадолго до смерти Веласкес написал два больших полотна, ставших, можно сказать, его

лебединой песней. Это – *Прахы*, или *Миф об Арахне*, и *Менины*. Работа над полотном *Менины*, он как бы вспоминал весь свой путь придворного портретиста, и создавал картину о том, как пишут картину. Мы видим, судя по отражению в зеркале, как король и королева, в напряженных позах позируют художнику, который внимательно всматривается в них, стоя перед мольбертом. Центром картины становится изящная, как куколка, инфанта и склонившиеся к ней две фрейлины – менины. В картине живут еще и карлица-уродка, и с ожесточением наступающий на собаку карлик. Но это все второстепенное, главное – это серебряное сияние, которое исходит от центральной группы,

Прахы, или Миф об Арахне





и удивительное ощущение воздушного пространства, заполняющего помещение. Вся картина дышит гармонией, ощущением прикосновения к прекрасному. Существует легенда, что Веласкес очень долго добивался ордена Сант-Яго, дававшего большие привилегии и присваивавшегося только самой родовитой знати. Художник буквально погряз в собирании необходимых для этого документов. Когда работа над *Менинами* близилась к завершению, король взял у маэстро кисть и нарисовал на его камзоле знак кавалера ордена Сант-Яго: мол, настоящее искусство выше грамот о древности рода.

Наверное, самой последней работой великого мастера были его *Пряхи* (или *Миф об Арахне*, как она названа в каталогах Прадо). В этой работе он, как в молодости, выбирает тему труда простого человека. Но во всем остальном это другой, зрелый Веласкес. Более свободна и раскованна идущая по кругу композиция. Совершенно иной колорит: вместо темно-коричневых оттенков – серебристо-розовые и красные. *Менины* и *Пряхи*, последние произведения мастера, стали достойным апофеозом удивительного творчества Веласкеса.

Сдача Бреды

Антонио де Переда

Антонио де Переда родился в Мадриде в 1611 году. С этим городом связана вся его жизнь. Здесь он учился в мастерской Педро де лас Куэвеса, здесь исполнил свое первое самостоятельное произведение *Непорочное зачатие*, успех которого обеспечил его заказчиками на долгие годы.

*Коронование
терновым венцом*



Творческие интересы Переды не выходили за рамки чисто мадридского искусства, хотя поиски напряженности цветовой гаммы

приближали его к исканиям венецианцев. Он писал множество работ на самые различные темы. Здесь были и картины религиозного содержания, полные пафоса и подчеркнутой экзальтации, и большие полотна, отражающие видные исторические события. В его работах чувствуется влияние Веласкеса и Риберы. Колористически его увлекала цветовая насыщенность произведений Тициана. Картина *Помощь Генуе* была выполнена в 1734 году еще молодым художником для Салона королевств во дворце Буэн Ретиро по заказу герцога Оливареса. Это огромное полотно отражает исторический эпизод 1525 года, когда союзница Испании Генуя была занята войсками герцога Савойского, пользовавшегося поддержкой кардинала Ришелье. Пришедший на помощь Генуе эскадра испанского адмирала маркиза де Санта-Круза освободила Генуэзскую республику. В композиции картины чувствуется влияние работы Веласкеса *Сдача Бреды*. В центре полотна мы видим облаченного в красные одежды генуэзского дожа, с поклоном встречающего освободившего город маркиза. Художник с большой тщательностью пишет свиту адмирала, стараясь дать каждому испанцу точную психологическую характеристику. У генуэзцев художник останавливает свое внимание только на фигуре дожа. Его окружают стражники с алебардами, некоторые из них повернуты спиной и их лица написаны очень схематично. Фоном служит пейзаж с силуэтом Генуи и испанскими кораблями на море.



Происхождение картины *Коронавание терновым венцом* точно не известно. Видимо, она была изъята из какого-то монастыря, закрытого после запрета некоторые монашеских орденов. Впервые *Коронавание* упомянуто в каталогах музея Ла Тринидад. В этом произведении можно усмотреть традиции барокко. Колючая жесткость тернового венца явно писалась под влиянием Риберы, а колористический строй картины навеян венецианской живописью. Если же внимательно рассмотреть образ Христа с предельно жизненный трактовкой его головы и с крайне нервными,

напоминающими готические образцы руками, то мы можем почти с уверенностью сказать: перед написанием этой работы художник изучал ранних мастеров нидерландской живописи. Картина исполнена трагического напряжения. Христос, с веревкой на шее и в терновом венце, стоит, держась за грубо отесанный столб. Глаза на окровавленном лице полны страдания и устремлены к небу. Беззащитное нагое тело и грубая кора под охватившими столб тонкими пальцами создают резко осязаемый контраст. Алый плащ, намотанный на руку, подчеркивает ужас неизбежной смерти Спасителя.

Помощь Генуе

Бартоломео Эстебан Мурильо

Бартоломео Эстебан Мурильо родился в Севилье в 1618 году. Он еще ребенком проявил художественные наклонности и в раннем возрасте был принят в мастерскую живописца Хуана дель Кастильо, который приходился родственником его матери. Мурильо быстро овладел мастерством и получил признание сограждан. Его первым крупным заказом было оформление внутреннего дворика монастыря Сан-Франсиско в Севилье, для которого он исполнил серию картин. Севилья того времени была связана с творчеством Сурбарана, в живописи

господствовало реалистическое направление. У Сурбарана Мурильо почерпнул любовь к сильным световым контрастам и скульптурной четкости в передаче объемов. Помимо обязательных для каждого испанского художника работ на религиозные темы, Мурильо любил писать картины, изображающие повседневную жизнь, часто в этом ключе решая евангельские сюжеты. Легкость дарования Мурильо сделала его общедоступным, а небывалая плодовитость – широко известным. Его работы часто предпочитали произведениям Сурбарана.

*Святое семейство
с птичкой*





Добрый пастырь

Он был одним из любимейших художников королевы Исабели Пармской, которая повсюду искала и старалась купить для королевской коллекции работы Сурбарана. При жизни Мурильо называли Рафаэлем Севильи.

В название картины *Добрый пастырь* взяты слова из Евангелия от Иоанна: «Аз есмь пастырь добрый». Это говорит, что на картине перед нами предстает Христос, пусть и в самом раннем возрасте. Рассматривая этого очаровательного мальчика, опирающегося на спину овцы, вряд ли нужно строить какие-то сложные философские домыслы, связывая овцу с жертвенным агнцем как предсказанием будущих Страстей Господних. В картине у Мурильо все прекрасно и просто. Художник любил писать детей, и всю эту любовь он вложил в красоту образа этого мальчика-Бога.

Картина *Святое семейство с птичкой* – являет собой еще один пример решения Мурильо религиозной темы, которую он низводит до жанрового повествования с такой смелостью, как

это удавалось делать только Рембрандту. Перед нами сцена обычной жизни очень небогатой семьи. Святой Иосиф поддерживает маленького Иисуса, играющего с птичкой и собакой. Слева сидит мотающая нитки Дева Мария, все ее внимание обращено на сына. Справа композицию завершает столярный верстак. Все полотно проникнуто теплым отношением к происходящему. Картина *Видение Святому Франциску* – это типичный алтарный образ. В ней автор следует итальянской композиционной схеме. Он изображает Святого Франциска, преклонившего колени и как бы беседующего с восседающим на небе Христом, у которого в руках крест. Особенно выразителен исполненный смирения лик Христа. Фигура Франциска поражает великолепным рисунком и тонкой пластической выразительностью. Цветовое решение полотна как бы делит пространство картины на светлое видение и темную земную юдоль в то же время оставляет ощущение удивительного колористического единства.





Хуан Карреньо де Миранда

Хуан Карреньо де Миранда родился в 1614 году. Начальное художественное образование он получил в Мадриде. Судя по его работам, он выезжал в Италию для изучения творчества Гвидо Рени и Тициана. Возвратившись в Испанию, Карреньо быстро добился признания и скоро стал придворным королевским живописцем. Он писал картины на религиозные сюжеты, но его творческая индивидуальность раскрылась в жанре портрета.

Портрет Петра Ивановича Потемкина по праву считается одной из лучших работ Карреньо. Посол изображен в рост, выделяясь ярким красным силуэтом на темном фоне. Художник с большой жизненной достоверностью передал образ сильного, уверенного в себе и своей значимости человека. Боярин стоит, одной рукой опираясь

на посох, вторую держа у пояса. С большой тщательностью выписаны необычные для Испании одеяния и украшения. Торс перехвачен поясом, на котором висит кинжал, на голове шапка, отороченная мехом. Могучая, величественная фигура боярина, облаченная в одежды, различных оттенков красного и золотого цветов, как будто растворяющегося в теплом коричневом фоне. Седая серебристая борода выделяет лицо с пронзительными умными глазами. Картина была написана в начале восьмидесятых годов XVII века за несколько лет до смерти художника, последовавшей в 1685 году, и, судя по имеющимся записям, в следующем году находилась в мадридском Алькасааре, в мастерской придворных художников, а с 1700 года – во дворце Сарсуэла. В более ранней работе Карреньо *Святой Себастиан* чувствуется влияние итальянских мастеров, особенно Гвидо Рени. Она написана в 1656 году для бернардинского монастыря, откуда после его закрытия попала сначала в музей Ла Тринидад, а затем в Прадо. На фоне тревожного пейзажа и неба с мятущимися облаками стоит привязанная к дереву обнаженная фигура Святого Себастиана. Согласно католической легенде, за свою приверженность Христу этот римский воин принял мучения и смерть от гонителей христианской веры. Мы видим первую стрелу, вонзившуюся в его мощное тело. Рядом брошены снятые с воина доспехи, никому уже не нужные. Он опирается на раненую ногу и как бы не чувствует боли, мужественно перенося истязание. Святой не смотрит на своих истязателей, всеми своими мыслями в свои последние, предсмертные минуты, он устремлен к Богу. Зритель явственно ощущает эту незримую и тесную связь.

Святой Себастиан





*Портрет Петра
Ивановича
Потемкина*

Франсиско Байеу

Франсиско Байеу родился в Мадриде в 1734 году. Художественное образование он получил в своей семье. Его отец писал картоны для королевской шпалерной фабрики. Франсиско и его младший брат Рамон активно занимались живописью и получили звание королевских живописцев. Они как и отец, писали картоны для шпалер, но, кроме того, работали в жанре портрета, делали эскизы для росписей плафонов в королевском дворце. Франсиско был верным учеником Менгса и до конца жизни старался придерживаться его принципов.

Дочь Франсиско Фелисиана родилась в 1774 году. Ее портрет написан в 1787 году; он несколько выпадает из обычного живописного стиля художника. Отец изобразил дочь в легкой накидке с изумительно выписанными атласными лентами на

голове. Контуры лица предельно мягкие, губы тронула чуть заметная смущенная улыбка. Ясные и очень выразительные глаза открыто глядят на зрителя. Весь колорит работы строится на оттенках розового и голубого.

Полотно было преподнесено музею в 1912 году и долго считалось работой Франсиско Гойи, приходившегося Байеу шурином. Позднее авторство Байеу было установлено, но некоторые исследователи, отмечая высокие художественные достоинства портрета, все же настаивали на авторстве Гойи. Графологическая экспертиза надписи в левом нижнем углу позволила окончательно решить вопрос о принадлежности данного полотна кисти Байеу.

Эскиз плафона для покоев принца Астурийского в Мадридском королевском дворце был написан

Олимп. Битва с гигантами





Байеу на тему античного мифа, изложенного Овидием. В нем говорится о битве гигантов под предводительством Тифона и богов – олимпийцев за власть над миром. Верный традициям своего учителя Менгса, художник помещает в центр картины изображение Зевса с молнией в правой руке, рядом с ним его жена богиня Гера. У трона Зевса мы видим сражающегося на стороне богов Геракла; рядом – призвавшая его на битву богиня Афина. По окружности плафона изображены другие персонажи античного Олимпа. Послушные воле Геры нимфы низвергают дождь и град на гигантов, а их предводитель Тифон насмерть сражен молнией громовержца. Колорит картины построен на мягком контрасте холодного неба и теплых человеческих тел. Точная моделировка фигур показывает верность Байеу законам классицизма, проповедником которого в Испании был его учитель Менгс.

Олимп. Битва с гигантами (фрагмент)



Портрет Фелисиано Байеу

Луис Парет-и-Алькасар

Луис Парет-и-Алькасар родился в Мадриде в 1746 году. Для получения художественного образования он уехал во Францию, поэтому в его ранних работах заметно влияние художников французского рококо. Закончив учение, Парет-и-Алькасар вернулся в Испанию, где быстро приобрел известность и был удостоен титула придворного живописца. Признание он получил своими сценами из придворной жизни, но кроме них художник писал пейзажи и картины на религиозные темы. Луиса Парета-и-Алькасара заслуженно считают одним из самых значительных испанских художников второй половины XVIII века.

Королевская трапеза написана мастером в середине 70-х годов, когда в его

творчестве уменьшилось французское влияние и оно приобрело более классическую направленность. Художник великолепно передает объем и декоративное убранство зала, где происходит королевская трапеза. С большим вниманием выписаны висящие на стенах шпалеры, роспись потолка, зеркала в богатых рамках и оформление дверей. Несмотря на небольшой размер полотна, художник выписал присутствующих в зале придворных с такой тщательностью, что в каждой фигуре просматривалось портретное сходство. Внимательно рассматривая персонажи, мы можем увидеть, что король уже стар, что позволяет точнее определить время написания этого полотна. Картина *Королевская трапеза*

*Королевское
празднество*





происходит из Гатчинского дворца под Петербургом. Во время распродажи советских художественных ценностей в 30-х годах XX века она была приобретена музеем Прадо.

Большая по размерам многофигурная картина *Королевское празднество* запечатлела вполне конкретное событие – конный праздник вблизи королевского дворца в Аранхуэсе весной 1773 года. С исторической достоверностью известны многие участники праздника, находившиеся в ложах, – сам король Карлос III, принц Карлос и принцесса Мария Луиза Пармская – будущие испанские монархи (интересно взглянуть на их изображение более четверти века

спустя на блестящем портрете многочисленной королевской семьи в известной картине Гойи), другие члены королевской семьи, придворные.

Эта картина – один из непревзойденных образцов по стилистике и тонкости проработки всех деталей изображения. Ее хочется разглядывать бесконечно долго в попытке увидеть мельчайшие подробности, зафиксированные зорким глазом и точной кистью художника. Композиционное слияние разноплановых и неодновременных изображений в единый запоминающийся сложный образ свидетельствует о несомненно высоком мастерстве художника.

Королевская трапеза

МЕЛЕНДЕС

Луис Мелендес

Мелендес родился в 1716 году в Неаполе, где и сформировались его творческие пристрастия – под влиянием традиций итальянских мастеров натюрморта Рекко и Руополо.

Достигнув творческой зрелости, он переехал в Испанию, где стал признанным мастером натюрморта. Мелендес впитал в себя творческое наследие в решении натюрмортов Сурбарана. Его картины заметно отличаются от столь известных голландских натюрмортов XVII века. В своих произведениях он пытается самыми простыми средствами передать поэзию обыденных вещей. Для его работ характерен насыщенный, но строгий колорит и строгость композиционного решения. Фон чаще всего темный, прекрасно подчеркивает фактуру каждого предмета.

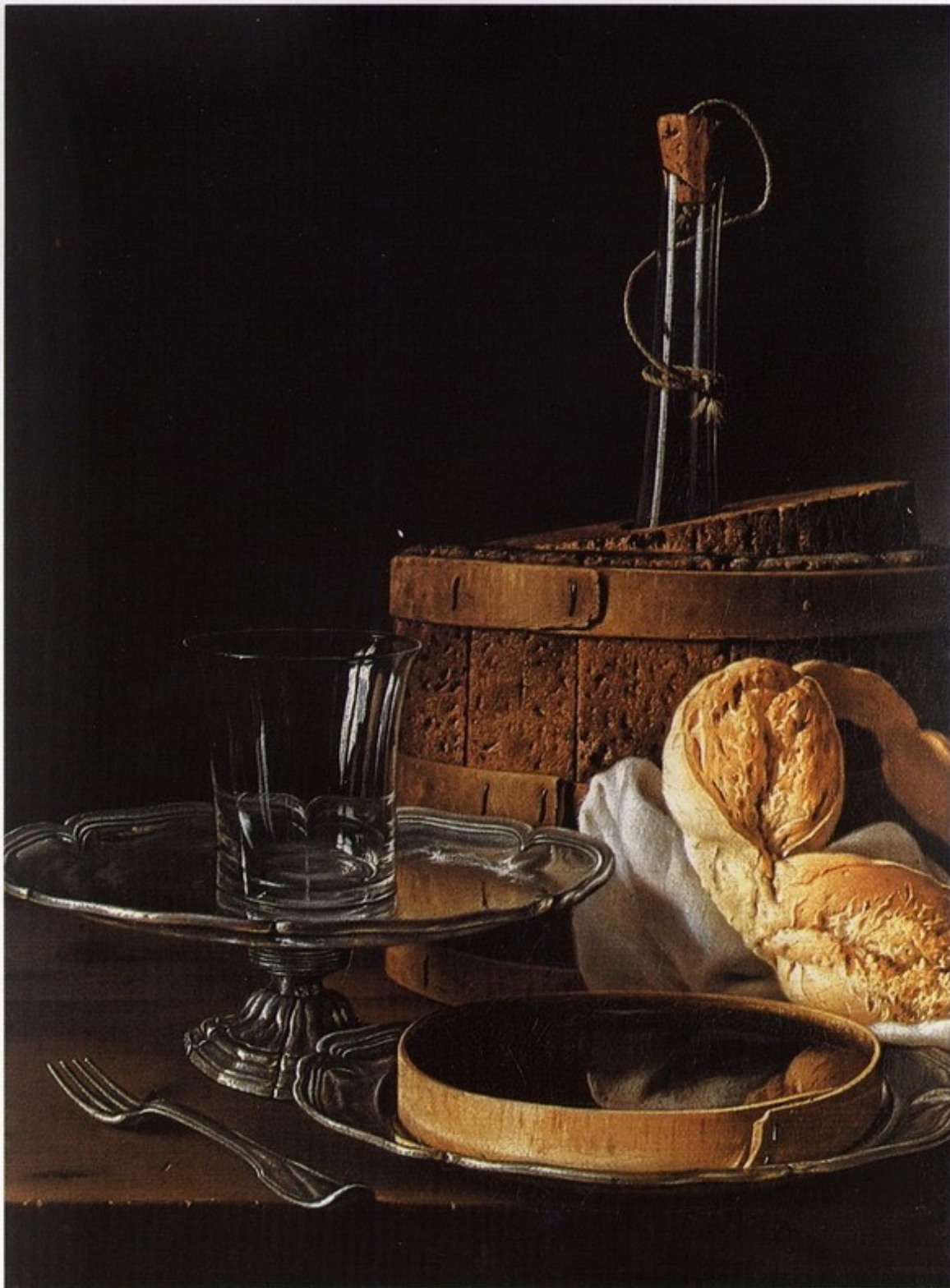
Натюрморт с кренделем написан в зрелый период творчества художника. В это время в его композициях появляются предметы роскоши, серебряная посуда. Но, тем не менее, художник по-прежнему придерживается своих идеалов

и работает в русле жанровой традиции. Материальная осязаемость каждого из написанных на холсте предметов заставляет вспомнить лучшие образцы натюрморта. Осязаемо прозрачное стекло стакана отражается в матово поблескивающей поверхности серебряной вазы. Мягкой ноздреватостью только что выпеченного хлеба сморщится лежащий на белой салфетке крендель. Тускло поблескивает горлышко запечатанной бутылки. Чуть выступает за край освещенного стола серебряная вилка.

В композиции этого натюрморта нет аскетичного построения предметов в один ряд, свойственного натюрмортам Сурбарана. Пожалуй, в нем есть что-то общее с голландскими собратьями. Но тон темнее, предметов меньше, композиция проще. Как и другие натюрморты Мелендеса – это произведение испанского мастера. *Натюрморт с семгой, лимоном и тремя сосудами* привлекает и удерживает взгляд простотой композиции и удивительной материальностью изображенных предметов. На слабо освещенной доске – кусок семги, лимон и три сосуда. Но как написаны эти простые предметы! Розовый кусок семги так и сочится жиром, лимон, кажется, издает аромат, а каждый из трех сосудов имеет свой неповторимый цвет. Красноватая медь пузатого бидончика соседствует с бронзой ковша. За ним стоит глиняный кувшинчик, прикрытый чем-то непонятным. Рассматривая эти предметы, можно увидеть, что бидончик выколачивали молоточком (так придается форма медным предметам) – на его поверхности видны следы ударов. Ковш отливали из

*Натюрморт
с семгой, лимоном
и тремя сосудами*





бронзы, а внутренняя поверхность кувшинчика – обливная, чтобы он лучше сохранял жидкость. Материальность предметов из металла передана так точно, что кажется, они зазвенят при прикосновении. Весь колорит натюрморта очень сдержанный красновато-коричневый,

и лишь лимон своим ярким пятном вносит некоторое напряжение в его цветовую гамму.

Натюрморты происходят из коллекции короля Карлоса IV, который заказал художнику целую серию таких работ для своего дворца в Аранхуэсе.

*Натюрморт
с кренделем*

ГОЙЯ

Франсиско де Гойя

Великий испанский живописец Франсиско Хосе де Гойя родился в 1746 году в маленьком местечке Фуандетодос. Художественное образование он, по-видимому, получил в Сарагосе у Хосе Мартинеса. В 1763 году Гойя отправляется в столицу в надежде добиться успеха. В Мадриде он довольно быстро женится на сестре придворных живописцев Рамона и Франсиско Байеу. Видимо, благодаря семейным связям художник получает первые заказы – на исполнение картонов для королевской фабрики гобеленов. Успех и признание пришли к нему в 1780 году: он становится членом академии Сан-Фернандо.

Став признанным и модным живописцем, Гойя пишет множество работ как на религиозные, так и на светские темы. Особое место в его творчестве занимает портретное искусство, непревзойденным мастером которого был художник. С 1786 года он придворный живописец Карлоса III, а после его смерти в 1799 году – нового короля Карлоса IV.

Годом позже он пишет свой знаменитый портрет семьи Карлоса IV. В 1803–1806 годах Гойя пишет две свои знаменитые картины – *Маху одетую* и *Маху обнаженную*. С прихода к власти французов Гойя активно включается

Зеленый зонтик





в освободительную борьбу. То, что он видел и чувствовал во время восстания в Мадриде 1808 года, он отобразил на своих полотнах. После реставрации испанской монархии в 1814 году Гойя становится придворным художником Фердинанда VII. Но вскоре разногласия с властями вынуждают Гойю покинуть Испанию. Художник поселился в Бордо, где и умер в 1828 году. Картина *Зеленый зонтик* – это картон для гобелена, предназначенного украшать обеденный зал принцев Астурийских.

Семья Карла IV

Семья Карла IV
(фрагмент)



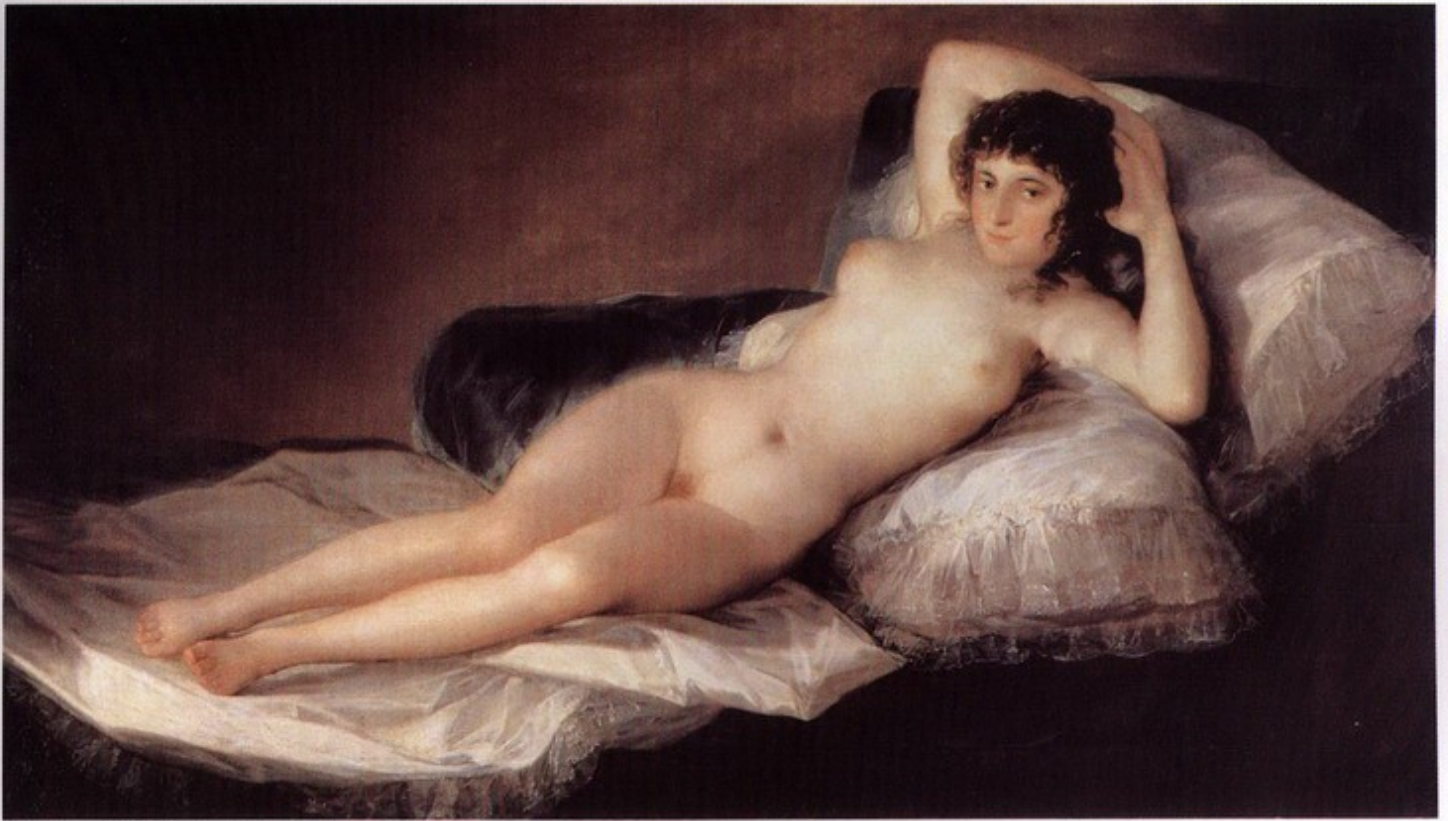


Маха одетая

Сам гобелен не сохранился; известно, что картон был закончен в 1777 году. В этой работе заметно, что влияние братьев Байеу на творчество художника ослабевает и Гойя ищет свой изобразительный язык. На картоне изображена незамысловатая жанровая сценка: юноша держит зеленый зонтик, укрывая от солнца красотку с маленькой собачкой. Картину отличает насыщенная цветовая гамма, естественность поз, жестов и прекрасно переданный свет. В 1800 году Гойя приступает к работе над семейным портретом короля Карла IV. «Это будет картина, на которой мы все изображены вместе», – писала королева Мария Луиза своему премьер-министру и фавориту Годю. Гойя тщательно готовился к работе, он выполнил большую серию этюдов, на которой запечатлены лица персонажей этого большого полотна. Некоторые из этих этюдов хранятся в Прадо, другие утрачены и известны только по копиям.

Ища композиционное решение этого семейного портрета, Гойя принципиально отказался от всего того, что было создано в парадном групповом портрете до него, в том числе и в *Менихах* Веласкеса. Гойя поставил представителей королевской семьи в ряд, центром которого стали фигуры тучного короля Карлоса IV и его некрасивой жены Марии Луизы. Художник дает точную психологическую характеристику каждому из портретируемых. Трактовка образов представителей этой царственной семьи предельно правдива, изображения настолько достоверны, будто написаны на грани гротеска. Рассматривая этот портрет, мы видим в нем нечто напоминающее карикатуру и фантастическое одновременно.

Пожалуй, *Маха одетая* и *Маха обнаженная* были и остаются самыми известными работами художника. Нужно также отметить, что *Маха обнаженная* была вторым в Испании изображением обнаженной женщины



Маха обнаженная

после «Венеры с зеркалом» Веласкеса. Обнаженная женская натура долгое время находилась в этой стране под строжайшим запретом инквизиции; даже в 1815 году художнику пришлось объясняться с ней по поводу *Махи обнаженной*.

О том, кто служил художнику моделью для этих картин, спорят давно. Существует отголосок сведений, будто сам Гойя, отвечая на вопросы трибунала инквизиции, сказал, что моделью была герцогиня Альба. Но сейчас некоторые исследователи утверждают, что Гойе позировали разные женщины, причем *Маха одетая* была написана раньше и более реалистично. Работа поражает удивительным мастерством исполнения. Удивительно тонкие оттенки серебристо-белого платья с розоватым поясом, золотого болеро и зеленоватых подушек завораживают зрителя. В *Махе обнаженной* прекрасное юное тело лежит на полупрозрачной ткани подушек, оттененных густо-зеленым цветом дивана, контрастирующей с теплыми

тонами тела. Некоторые исследователи полагают, что это произведение художник писал скорее по воображению, чем с натуры, и изобразил на нем не герцогиню Альба, а просто свой идеал женской красоты. До самой смерти герцогини Альба эти две работы находились у нее в будуаре, а после ее смерти достались Мануэлю Годюю. С 1814 года они стали храниться в Академии Сан-Фернандо, откуда вскоре были переданы в Прадо.

Гойя глубоко переживал события, связанные с нашествием Наполеона. Трагически закончившееся восстание мадридцев в мае 1808 года не оставило художника равнодушным. На одной из своих картин, посвященных этим событиям, он запечатлел расстрел патриотов на горе Принсипе-Пио, где на рассвете 3 мая погибли 43 человека. Существует рассказ слуги художника о том, как он сопровождал его к месту казни: «Среди луж крови мы увидели множество трупов, одни лежали



*Расстрел 3 мая
1808 года*

навзничь, другие уткнувшись в землю...» По его словам, на месте казни художник делал зарисовки. Созданная Гойей картина потрясает своей простой и эмоционально насыщенной композицией, цветовой гаммой произведения. Место казни освещают желтые блики фонарей. На земле – тела убитых и потоки крови. Композиционный центр картины – фигура повстанца в белой рубахе, поднявшего руки навстречу неминуемой смерти. По воспоминаниям очевидцев, Гойя писал картину не только кистью, он использовал пальцы, тряпку, нож и другие подручные инструменты. Описывая эту картину, один из исследователей сказал, что она всегда будет современной.

Молочница из Бордо написанная за год до смерти художника, стала своеобразным живописным завещанием. В этой работе техника художника резко меняется. По сути, он пишет в манере импрессионистов, предвосхищая манеру Мане. Полотно удивительно гармонично, все в нем соразмерно – и цвет, и свет, и ощущение воздуха. Кажется, что изображение вибрирует своими удивительными переходами цвета. Безусловно, эта работа стала «лебединой песней» великого мастера. После смерти Гойи донья Леокадия Вейс, заботившаяся о художнике в последние годы его жизни, по его распоряжению продала картину Мугиро, другу Гойи, после чего она попала в Прадо.



*Молочница
из Бордо*

Фра Анджелико

Творчество Фра Беато Анджелико, или как его еще звали, Фра Джованни да Фьезоле, приходится на середину XV столетия. Он родился около 1395 года в местечке Веккьо ди Муджелло и звали его тогда Гвидо ди Пьетро. Под этим именем он упоминается как флорентийский художник в 1417 году, еще до того как с пострижением в монахи монастыря Сан-Доменико во Фьезоле, получил имя Джованни («фра» означает «брат»). В первой половине 30-х годов он выполнил ряд очень крупных заказов в церкви Санта-Мария дельи Анджели. Выполнение этих заказов принесло ему славу как художнику и прозвище, под которым он вошел в историю мирового искусства.

Его творчество стоит несколько обособленно во флорентийской живописной школе. Художника принято считать родоначальником того направления в живописи XV века, в котором задачи гуманистического искусства Возрождения смыкались с наиболее значительными религиозными течениями того времени. Безусловно, мастер был знаком с основами недавно открытых законов построения перспективы, но в своих произведениях он использует их избирательно. От искусства средневековья Фра Анджелико взял удивительно яркую и чистую гамму живописи.

Его работа, принадлежащая ныне музею Прадо, была выполнена мастером до его переезда во Флоренцию, неподалеку от нее, в монастыре Сан-Доменико во Фьезоле. Видимо, *Благовещение* было одной из трех алтарных композиций, созданных художником для этого

монастыря. В 1611 году картину приобрел в Неаполе герцог Лерма, так она попала в Испанию. Фра Анджелико всегда уделял очень большое внимание композиции. В *Благовещении* она далеко не традиционна. Художник делит пространство доски на три неравные части. Первая отдана непосредственно теме Благовещения: под легкими арками происходит сцена встречи Девы Марии с архангелом, принесшим ей благовест. Обращает на себя внимание ярко-синий плащ Марии и золотисто-розовое одеяние ангела. Лицо сидящей на террасе под аркой Мадонны удивительно миловидно. Ее пшенично-золотые волосы мягкой волной обрамляют головку, светлым силуэтом выделяясь из более темного нимба над головой. Руки молитвенно сложены на груди. Парная Мадонне фигура ангела решена в том же ключе: молитвенно сложенные на груди руки, лицо, выделяющееся светлым силуэтом на фоне нимба, интенсивный цвет одежд. Эта часть композиции освещена почти осязаемым лучом и поражает чистыми насыщенными цветами окружающих Мадонну стен и предметов.

Вторая, меньшая часть композиции, обращает нас к сценам из «Ветхого завета» и изображает изгнание Адама и Евы из рая. Такое соединение религиозных сюжетов, не совпадающих по времени, было характерно для живописи раннего Возрождения.

На фоне темно-зеленой листвы мы видим вдали две удаляющиеся фигуры. Адам и Ева одеты; свое грехопадение они уже совершили и обрели знание



о своей наготе. Три ярких пятна сорванных с дерева познания яблок объясняют совершенный ими грех. Над их головами яркая розовая фигурка ангела, наблюдающего за изгнанием.

И, наконец, внизу расположен третий композиционный блок. Он состоит из миниатюр на евангельские темы. Среди них мы видим *Поклонение волхвов*, *Встречу Марии и Елизаветы*,

Очистительную жертву, *Успение Марии*. Эти сцены написаны яркими и сочными красками и отличаются тонкой детализировкой в прорисовке персонажей.

Произведение поражает нестандартностью композиции, удивительной одухотворенностью в решении сюжетов, предельной искренностью восприятия и ясностью изображения.

Благовещение

МАНТЕНЬЯ

Андреа Мантенья

Андреа Мантенья родился 1431 году недалеко от Падуи. Еще совсем ребенком он поступил в мастерскую Скварчоне на правах его приемного сына. В 1448 году Андреа выполнил свою первую самостоятельную работу. Слава рано пришла к этому мастеру. Он много работал при дворе герцогов д'Эсте в Ферраре, расписывал церкви в Падуе и Вероне, совершил путешествие во Флоренцию, где изучал творения ее мастеров – как почти все современные ему художники. Мантенья не был чужд флорентийскому влиянию в своем творчестве. В 1453 году художник женился на старшей дочери известного художника Якопо Беллини. Этот брак связал его с семьей выдающихся венецианских живописцев. В 1460 году Мантенья переселяется в Мантую и начинает работать для двора герцогов Гонзага. В своем творчестве художник увлекался поисками точных пространственных построений, добивался предельной отчетливости образов. Кумиром Мантеньи была античность, но не греческие памятники, а те древнеримские строения и руины, что окружали его на каждом шагу. Это увлечение античностью привело к тому, что все текучее, изменчивое, живое было глубоко чуждо художнику. Поэтому часто его фигуры приобретали почти скульптурные очертания. Маленький шедевр Мантеньи *Смерть Марии* проделал долгий путь, прежде чем оказался в стенах Прадо. Сначала, вплоть до 1627 года, эта работа находилась в коллекции герцогов Мантуанских, затем перешла к английскому королю Карлу I, и только после его казни,

при распродаже коллекций английской короны была куплена испанским послом в Лондоне Карденасом для подарка Филиппу IV. При ее небольших размерах в этой работе выразились все лучшие стороны творчества Мантеньи. Нужно сказать, что сначала доску венчал полукруг с изображением Христа, держащего душу усопшей. Сейчас этот фрагмент хранится в Ферраре, и, тем не менее, даже в таком неполном виде это произведение производит потрясающее впечатление. Торжественная и суровая траурная церемония проходит на фоне раскрытого окна, за которым простирается безбрежный пейзаж, очень точно соответствующий своим негромким звучанием и горизонтальными линиями всему настроению. У горизонта водный и воздушный простор замыкает крепость, над которой по небу плывут тонко вытянутые облака, отражающиеся неясным бликами в воде. Дамба и соединяющая крепость с берегом, в своем перспективном сокращении уводит взгляд зрителя вглубь полотна. Точке схода перспектив на горизонте идеально соответствуют линии мраморной плитки пола и капителей колонн, отгораживающих пространство картины. Величественны и достойны стоящие у ложа усопшей апостолы. Они в темных одеждах насыщенных тонов, складки ткани кажутся вырезанными из камня. Контраст алого цвета в траурном ложе Мадонны и плаща склонившегося перед ней апостола с черными тонами ее одежды и темно-зелеными оттенками в одежде апостолов



придают картине дополнительное напряжение. Прекрасно выписаны головы собравшихся у тела Девы Марии апостолов. Их лица выражают скорбь и глубокое переживание. Светлый пол как бы ведет взор зрителя телу к усопшей, апостолам и далее – к открытому пространству за окном.

Смерть Марии еще не перегружена жесткими построениями скал и не кажется вырубленной из камня, как более поздние работы художника. В картине присутствует простор и воздух, а колористическая гамма создает ощущение просветленной напряженности происходящего.

Смерть Марии

Джованни Беллини

Существует много противоречивых свидетельств о дате рождения Джованни Беллини – самого значительного венецианского живописца XV века. Последние исследования позволяют считать, что родился он где-то между 1435 и 1440 годами. в семье известных венецианских художников. Его отец Якопо и старший брат Джентиле имели свою живописную мастерскую. С 1460 года Беллини начинает работать с отцом и братом, расписывая алтари и триптихи для венецианских церквей. В 1474 году он замещает брата, посланного в Константинополь с важной политической миссией, при росписи дворца Дожей; в 1483 году Беллини

Мадонна с Младенцем, Святой Екатериной и Святой Урсолой (фрагмент)



становится официальным художником Венецианской республики. Беллини живо интересуется привезенным в Венецию из Нидерландов Антонелло де Мессиной секретом масляной живописи. Такая техника давала возможность передавать более тонкие цветовые отношения, а ставшая при этом возможной мягкость контуров приносила в работы ощущение воздушной среды. Художник полностью овладел новой манерой исполнения, и все свои последующие работы писал только маслом. У Беллини была большая мастерская, в которой учились все будущие великие венецианские мастера, и он получил прозвище «Отец венецианской живописи».

Мадонна с Младенцем, Святой Екатериной и Святой Урсолой написана в период творческой зрелости мастера. Существует авторское повторение этого сюжета, и исследователи долго спорили, которая из работ была написана раньше. Но для нас как для зрителей это не столь уж важно. В главном нет сомнения: перед нами прекрасное произведение начала XVI века.

Композиция картины симметрична, ее центром служит Мадонна, держащая на руках Младенца. Она в темном сине-зеленом одеянии, цветовые пятна не отвлекают нас от глубокой психологической характеристики лица, выполненного с удивительным живописным мастерством. Мы входим во внутренний мир этой несколько отрешенной женщины, держащей на руках своего очаровательного ребенка и уже знающей о его будущей судьбе. Внутренняя сосредоточенность Святых подчеркивает это ощущение, вновь и вновь привлекая внимание



зрителя к лицу Мадонны. Цветовая картина построена на контрасте темного зеленоватого силуэта Мадонны со светлыми и теплыми одеждами святых. Светлым силуэтом смотрится и Младенец на ее коленях. Золотистый плащ Святой Екатерины и коричневато-красная накидка Святой Урсулы служат обрамлением одетой в зеленое Мадонны, выделяя ее фигуру из всей поверхности картины.

В лицах и одеждах Святых и Мадонны художник пользуется широкой палитрой оттенков, придавая работе необыкновенную насыщенность цветового звучания. Кроме лиц, мастер уделяет большое внимание изображению рук. На картине они удивительно пластичны. Тонкие пальцы Святой Екатерины, сложенные в молитвенном жесте, придерживающие дитя руки

Богоматери и поднятая в благословляющем жесте рука Святой Урсулы поражают тонкостью рисунка и умелой передачей теплоты живого тела.

Манера письма, использованная мастером в этой хранящейся в Прадо работе, позволяет предполагать, что к этому времени Беллини был знаком с творчеством Леонардо да Винчи, посетившего Венецию в 1500 году. Фон в мадридской картине светлее и чище, а рисунок лиц и рук более четок, чем в венецианском оригинале (в нем, кстати, Святых идентифицируют как Марию Магдалину и Екатерину). Все это позволяет с достаточной уверенностью считать, что произведение из Мадрида более позднее, и довольно точно определить время его создания 1500 годом.

*Мадонна
с Младенцем,
Святой Екатериной
и Святой Урсулой*

В Испании Рафаэль был самым почитаемым из итальянских художников. Везде, где это только было возможно, испанцы пытались выкупить или выменять творения Рафаэля и произведения художников его школы. Это привело к тому, что Прадо стало собственником четырех картин Рафаэля, причем три из них относятся к зрелому, римскому периоду.

Великий итальянский живописец Рафаэль Санти родился в Умбрии в 1483 году. Здесь в мастерской своего отца он приобрел начальные художественные навыки. Позднее художник продолжил образование в мастерской Перуджино, которого по праву считают его первым настоящим учителем. Юношей Рафаэль покидает Умбрию, проводит несколько плодотворных лет во Флоренции и, наконец, в 1508 году переезжает в Рим. Вся его дальнейшая судьба связана с «Вечным городом».

Одна из ранних работ, написанных в Риме, *Портрет кардинала*, датируется 1510 годом. Эту картину будущий король Карлос IV приобрел еще до восшествия на престол. Личность портретируемого до сих пор с точностью не установлена (большинство исследователей сходятся в том, что это Бандинелло Суари). В этом раннем римском портрете уже можно увидеть все те качества Рафаэля-портретиста, которые так поражают нас в более поздних работах.

На теплом темном фоне ярким силуэтом мы видим фигуру не старого, но уже мудрого прелата. Красные тона одеяния, как бы подчеркивая и выделяя, сосредотачивают наше внимание на лице, умных и пронзительных глазах, орлином носе и тонкой нити крепко сжатых

губ. Достаточно острый и очень упрямый подбородок говорит о целеустремленности и силе характера.

Мадонна с рыбой, большое по размеру произведение, была заказана одним из аристократов для своей неаполитанской часовни. Вице-король Неаполя герцог Медина де лас Торрес приложил немало стараний, чтобы завладеть этой работой, и когда его усилия увенчались успехом, с гордостью подарил картину Рафаэлю Филиппу IV.

Написанная в Риме, *Мадонна с рыбой* значительно отличается от ранних Мадонн художника. Ни в композиции, ни в цветовой гамме уже нет той умильной лиричности, столь характерной для флорентийского периода его творчества. Все полотно решено на контрасте теплых желтых и холодных зеленых цветов.

Единственный красный акцент в одежде держащего книгу Иеронима смотрится как ответ более ярких одежд Товия и архангела рядом с ним. Мадонна погружена в себя, и, хотя лицо обращено к Товию, ее мысли далеки. Маленький, не по детски серьезный Христос как бы ведет внутренний разговор с обращенным к нему архангелом Рафаилом.

Несмотря на симметричность композиции и приглушенность цветовой гаммы, картина вызывает чувство тревоги.

Картину *Несение креста* Испанский король Филипп IV считал жемчужиной своей коллекции. Работа выполнялась для неаполитанского монастыря, и когда в 1661 году ее удалось отправить Филиппу IV, тот обещал выплачивать монастырю за нее 4000 дукатов ежегодно. Это одно из самых новаторских произведений великого мастера. Рафаэль полностью





*Портрет
кардинала*

отходит от классической композиции. Изображение в картине построено на контрастах, пропорции фигур нарушены. Вся она смотрится как некое театральное действие. Цветовое решение при общей колористической целостности содержит внутренние диссонансы. Выражения лиц, жесты полны сдерживаемой экзальтации. Напряженность умело подчеркивается

альми красками и их отсветами по всей картине.

В этой работе можно увидеть, как Рафаэль начал отходить от классического понимания пространства картины и стал пробовать приемы, присущие маньеризму. Бесспорно, это одна из самых интересных произведений великого мастера.

Несение креста



Джорджоне (Джорджо Барбарелли да Кастельфранко)

Мы мало что знаем об этом замечательном художнике, родившемся в 1477 или 1478 году и умершем во время поразившей Венецию чумы в 1510 году. Нам не известно даже, какое начальное художественное образование он получил. Сведения о жизни и личности Джорджоне (Джорджо

Мадонна с Младенцем, Святым Антонием и Святым Рохом (фрагмент)



Барбарелли да Кастельфранко) настолько скудны, что каждая мелкая деталь приобретает особую значительность. Он был уроженцем Кастельфранко, живописного местечка в предгорьях Альп. Позднее, когда он обосновался в Венеции, художник часто изображал в своих картинах родные пейзажи. Сообщают, что он любил музыку, и обнаруживал в ней большие способности; это хорошо согласуется с тем, что и в его живописи краски не только изображают, но и звучат, поют, сливаются в аккорды. В ранней юности Джорджоне попал в Венецию и учился мастерству живописца вместе со своим другом Тицианом у Джованни Беллини. Венеция того времени умела не только торговать, веселиться и наслаждаться жизнью, в ней уже пустила корни идеи гуманистов. Есть основания полагать, что Джорджоне был принят в один из кружков образованной знати. Вазари замечает, что здесь охотно слушали его игру на лютне, в этой среде он познакомился с передовыми идеями эпохи, в этой среде его искусство нашло свое признание. Картины Джорджоне и Тициана часто путали из-за схожести их художественного языка. И об авторстве этой *Мадонны с Младенцем, Святым Антонием и Святым Рохом* спор идет уже более полувека. Однако сходство композиции и колористического решения со знаменитой картиной Джорджоне *Мадонна Кастельфранко* позволяет считать ее более поздним авторским повторением. Исследователи полагают, что



в стенах Прадо – одна из работ великого мастера.

На картине из Прадо Мадонна сидит, держа на коленях Младенца, на фоне зеленых драпировок. Справа и слева от нее Святые – Антоний в зеленоватой монашеской рясе и Рох в светской одежде.

Колористически картина построена на контрасте оттенков зеленого и красного цветов, в чем она повторяет колористическое решение Мадонны Кастиельфранко. Однако цвета в ней – более насыщены, а мазок мягче. Миловидное лицо юной Богоматери полно грусти и внутреннего спокойствия. Святой Антоний с отрешенным видом смотрит куда-то в сторону. Фигура Святого Роха, наоборот, напряжена. Он стоит, поставив одну ногу на лежащий у возвышения, на котором

сидит Мадонна, камень, и не замечает, что один чулок спущен. Художник внимательно разбирает складки на одеждах, уделяя внимание цветовым оттенкам тканей возникающим в зависимости от освещения. Но колористические элементы в картине не кажутся разобщенными, они ложатся на холст одним большим тональным пятном. Все в этой работе гармонично – отсюда и возникающее у зрителя ощущение умиротворенности и внутреннего покоя.

Мадонну с Младенцем, Святым Антонием и Святым Рохом в 1650 году приобрел неаполитанский вице-король герцог Медина де лас Торрес и передал в дар Филиппу IV. В 1656 году Веласкес поместил ее в одной из ризниц Эскориала; отсюда ее путь лежал в Прадо.

*Мадонна
с Младенцем,
Святым Антонием
и Святым Рохом*

ТИЦИАН

Тициан Вечеллио

О долгой жизни великого Тициана известно практически все – его поразительная карьера, привязанности, приглашения к самым видным дворам Европы, его ревнивое отношение к собственному положению и благосостоянию и многое другое. Единственное исключение – дата

рождения, мы не можем с достоверностью сказать, когда родился этот великий венецианский мастер, зато точно знаем, что он появился на свет в маленьком селении Пьеве ди Кардоне, что в горах провинции Беллуно, и был вторым сыном в семье, известного нотариуса по фамилии Вечеллио.

Вакханалия
(фрагмент)





В неполные десять лет Тициан со своим старшим братом покинул родину и отправился в Венецию изучать искусство живописи. Чтобы попасть в мастерскую «отца венецианской живописи» Джованни Беллини, ему пришлось сначала поработать в мастерской последователя Мазаччо Джованни Дзуккато, а потом у Джентели. В мастерской Беллини выдающееся дарование Тициана быстро раскрылось, и, когда в 1510 году совсем молодым умер от чумы его друг, великий Джорджоне, Тициан по праву занял место первого

живописца Венецианской республики. В 1530 году Тициан знакомится с Карлом V, художник и император понравились друг другу. Так началась эта довольно странная дружба, приведшая к тому, что в 50-е годы Тициан работал почти исключительно для Габсбургов. Но первая по времени написания картина Тициана попала в Прадо значительно позднее и довольно кружным путем. Альфонсо Д'Эсте в 1520 году заказал Тициану три картины – *Вакханалия*, *Поклонение Венере* и *Вакха и Ариадну*.

Вакханалия



Венера и Адонис

Через кардинала Альдобрандини они попали в Рим, где оказались в семье Людовизи. В 1639 году *Вакханалия* и *Поклонение Венере* были переданы в дар испанскому королю Филиппу IV.

Обращение к античным мифам не было распространено в венецианской живописи, и, видимо, сюжет Вакханалии был подсказан Тициану заказчиком. В мифе повествуется, что боги повелели Тезею отказаться от спасшей его Ариадны, так как та предназначена в жены богу вина

Вакху. И на холсте мы видим на первом плане прекрасную, обнаженную спящую женщину, видимо Ариадну, а вокруг нее бушует праздник, посвященный богу вина Вакху. На заднем плане, растворяясь в облаках, белеет парус корабля, на котором Тезей покидает Ариадну. Картина полна движения, она воссоздает мир простых радостей и чувственных наслаждений, столь свойственных античной мифологии. В 1548 и 1550–1551 годах Тициан гостит при императорском дворе в Аугсбурге.



*Конный портрет
Карла V*

В то время это был политический центр Европы, где происходили бесконечные встречи и переговоры, попытки прийти к согласию с протестантскими князьями, побежденными императором в ходе длительной религиозной войны. Здесь крепла взаимная симпатия художника и его сюзерена, и, кроме того, здесь живописец выполнял важнейшие заказы: многочисленные портреты императора, его сына и множество других работ на самые разные темы.

В свой первый приезд в Аугсбург в 1548 году Тициан писал исключительно портреты.

Там и был создан знаменитый *Конный портрет Карла V*, запечатленного перед сражением. На фоне желто-рыжего неба на устремленном вперед черном коне, покрытом алой попоной, восседает будущий победитель, закованный в сверкающие доспехи. В руке у него копьё, атрибут римских императоров. Все в картине говорит о том, что император призван стать защитником католической веры. Тициан был признанным колористом, так что о неповторимом сложнейшем колористическом решении картины можно и не говорить. Подчеркнем главное: блестящее цветовое решение пейзажа убедительно подчеркивает целеустремленность и решимость идущего в бой героя.

Венера с органистом и купидоном была создана Тицианом в его второй приезд в Аугсбург. В этой картине художник обратился к своей излюбленной теме.

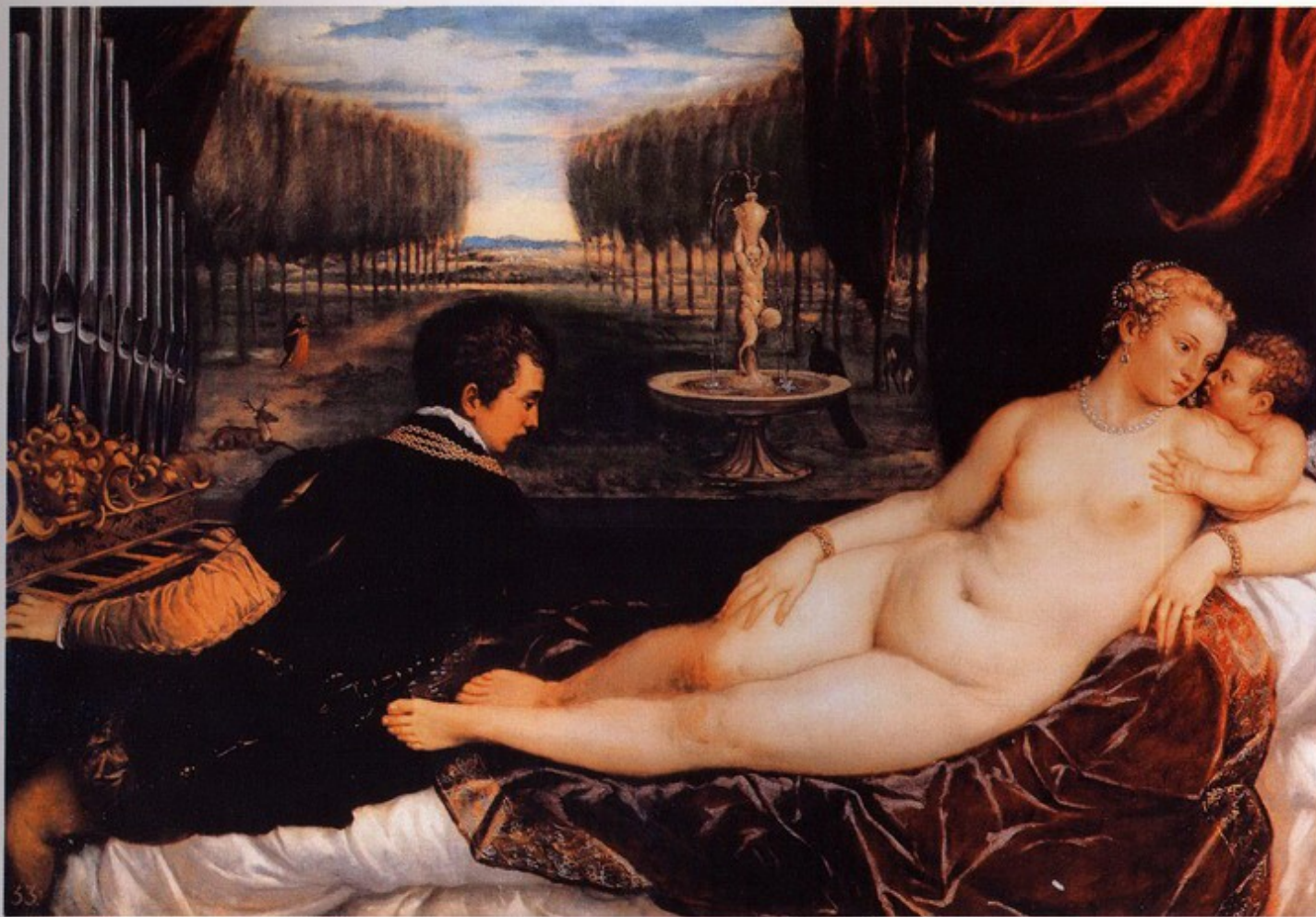
Венера для него – символ плотской любви. Первой из тициановских Венер была Венера Урбинская, находящаяся сейчас в галерее Уффици.

Позднее он соединяет тему любви с темой музыки. На картине из Берлинской галереи органист не играет, он смотрит на Венеру;

на холсте из Прадо руки органиста касаются клавиш, но весь взгляд устремлен на Венеру; наконец, на холсте из Кембриджа музыкант, не отрывая глаз от Венеры, играет на лютне, а сама же богиня держит в руках флейту. Очевидно, что зрительное восприятие красоты Тициан эстетически связывает с музыкальным звучанием. Картина *Венера с органистом и купидоном* проникнута внутренней музыкальностью. Ее композиция построена на ритмическом сопоставлении горизонтальных и вертикальных элементов: горизонтального ложа и лежащей на нем прекрасной женщиной, и вертикалей органичных труб, постепенно переходящих в вертикали деревьев простирающегося вдаль пейзажа. Вся картина звучит как гимн полнокровной чувственности земной жизни. Колористически она решена на противопоставлении красно-коричневых и прозрачных зеленовато-желтых тонов с поистине тициановской живописной щедростью.

В самой теме этой работы скрыта некоторая усмешка, предназначенная заказчику картины. Дело в том, что Карл V и его сын, будущий испанский король Филипп II объявили себя «защитниками веры», и в Испании изображение обнаженного женского тела и было под строжайшим запретом. Однако они охотно заказывали Тициану картины на весьма фривольные темы.

После отречения и последующей смерти Карла V главным заказчиком Тициана становится Филипп II. Он был замкнутым человеком, постоянно разрывающимся между религиозным фанатизмом и уязвленной сексуальностью. Все эти черты его характера великолепно видны в выполненном Тицианом портрете монарха.



Филипп II наградил художника полной свободой как по части замысла, так и по части художественного исполнения своих заказов. Он испытывал, видимо, тайное наслаждение, украшая свои галереи картинами, обозрение которых было абсолютно недоступно его народу.

Одним из таких заказов была исполненная для него Тицианом в середине 50-х годов картина *Венера и Адонис*. Тема любви богини Венеры к простому смертному Адонису была излюбленным мифологическим сюжетом того времени. Сцена на картине изображает тот момент, когда Венера, согласно мифу, пытается не пустить своего возлюбленного на охоту, где ему суждено погибнуть от клыков кабана. Все полотно залито золотым светом. И фигура Венеры, и более темное

тело Адониса, и рвущиеся на охоту собаки, и даже цвет облаков – все погружено в марево золотистых тонов. Исключением можно считать только стоящее кулисой дерево и клочок голубого неба над головой Адониса.

Композиция картины – это диагональ из тела стремящейся удержать возлюбленного Венеры и мощной фигуры Адониса, как бы говорящем о его уверенности в своем скором возвращении. Несмотря на яркую и, казалось бы, радостную цветовую гамму, во всей картине чувствуется напряжение надвигающегося несчастья. Это характерно для работ Тициана 50-х годов, когда он в обращениях к мифологическим сюжетам находит не искрящуюся радость бытия, свойственную его ранним работам, а трагическую необратимость рока.

Венера с органистом и купидоном

ТИНТОРЕТТО

Тинторетто (Якопо Робусти)

Среди итальянских художников, творчество которых формировалось в середине XVI века, самым значительным был Тинторетто (его настоящее имя Якопо Робусти).

Свое прозвище Тинторетто (по-итальянски «маленький красильщик») получил из-за профессии отца, работавшего в красильной мастерской. Хотя имя художника упоминалось его современником Джорджо Вазари в трудах по истории искусства, все же остается много неясного относительно жизни и художественного формирования Тинторетто.

Легенда говорит, что он некоторое время работал в мастерской Тициана, который расстался с учеником, увидев масштабы его дарования.

Тинторетто родился в Венеции в 1519 году и был, пожалуй, единственным настоящим

венецианцем из всех живописцев, прославивших этот город. Художник посетил Рим, где познакомился с творчеством Микеланджело, которое произвело на него неизгладимое впечатление. Вернувшись в Венецию, он переосмыслил увиденное, сумев соединить мощь построений Микеланджело с великим колористическим даром Тициана. Его живопись свободна и имеет несколько фантастический оттенок.

В полотнах Тинторетто восхищает прежде всего живописное мастерство, заставляющее забыть о сюжетном и дидактическом планах картины. Легким касанием кисти он достигает жемчужных оттенков. Безукоризненно точно художник сочетает изображение человеческих фигур с архитектурными деталями фона и пейзажем.

В то время, в 50-х годах, когда Тициан начинает отказываться

*Иосиф и жена
Потифара*





от официальных заказов, Тинторетто и Веронезе – самые любимые венецианцами художники – берут эту работу на себя. Современники высоко ценили творчество Тинторетто, поэтому, когда в 1651 году в Венеции

Веласкесу удалось купить шесть прямоугольных холстов художника, он считал это большой удачей. Все шесть холстов объединены библейскими мотивами, колористическим и композиционным решениями.

Юдифь и Олоферн



*Юдифь и Олоферн
(фрагмент)*

*Эсфирь перед
Артахсерксом*



Несмотря на библейские сюжеты,
эти полотна не могли
предназначаться для церкви, так как

в них присутствует обнаженная
натура и сама трактовка тем
слишком светская.



*Эсфирь перед
Артахсерксом
(фрагмент)*



Из них самая напряженная по цвету и композиционному решению – картина *Юдифь и Олоферн*.

На полотне, решенном на контрасте зеленых и красных цветов, возникает этюд библейской истории, когда красавица Юдифь прокралась в лагерь полководца Олоферна убить его, чтобы спасти осажденный ассирийцами родной город. Контраст темно-зеленого полога над телом спящего Олоферна и кроваво-красных одеяний женщин подчеркивает напряженность и трагичность сюжета.

Картина Тинторетто *Иосиф и жена Потифара* представляет известный библейский сюжет о соблазнении прекрасного Иосифа.

Как известно из библии, Иосиф не поддался соблазну; обвиненный женой египетского военачальника Потифара в попытке надругаться над ней, он сумел оправдаться перед фараоном и занял при нем важную должность.

На картине изображен сам момент соблазнения: на ложе лежит роскошная обнаженная женщина и тянет за шарф отшатнувшегося от нее юношу.

Вся картина решена в том же красно-зелено-золотом колорите, но здесь тона не такие напряженные, превалирует теплая гамма желтых и красных цветов. *Эсфирь перед Артаксерксом* – сильно вытянутое полотно, изображающее библейскую сцену, когда иудейка Эсфирь склоняет свою голову перед персидским царем Артаксерксом, чтобы вымолить у него прощение для своих соплеменников.

Колорит работы тот же, что и в описанных выше картинах, но здесь больше красного цвета и сама композиция спокойнее. Видимо, все эти работы были созданы в середине 50-х годов, в них чувствуется влияние Веронезе.

ВЕРОНЕЗЕ

Паоло Веронезе

Паоло Веронезе (настоящее имя Паоло Кальери) родился в Вероне в 1529 году, там он учился у Антонио Базиле, на дочери которого впоследствии женился. В начале своего творческого пути художник много путешествовал. Во Флоренции он изучал бессмертное наследие мастеров флорентийской школы, а посетив Рим, он увлекся творчеством Джулио Романо и попал под влияние этого ученика великого Рафаэля. Письменное упоминание о первых самостоятельных работах Веронезе относится к 1552 году, когда он работал в Мантуе. В 1553 году Веронезе переезжает в Венецию, и с той поры все его творчество неразрывно связано с этим городом. Паоло Веронезе и Тинторетто работали в Венеции в одно и то же время и были одинаково знамениты. В отличие от полотен Тинторетто,

у Веронезе на первый план всегда выходит решение в картине декоративных задач, его произведения далеки от психологических проблем. Художник часто использует библейские сюжеты для изображения современников в разных жизненных ситуациях. Картина *Иисус среди книжников* – типичное произведение Веронезе периода его творческой зрелости. Это большое продолговатое полотно с двумя группами персонажей, стоящих в причудливых позах. Художник использует для украшения в картине столь любимые им колонны. Самой высокой композиционной точкой служит фигура проповедующего Христа. Характеры людей, присутствующих на картине, выписаны с удивительным мастерством, для всего произведения найдено

Иисус среди книжников





точное колористическое решение. Картина *Христос исцеляет слугу сотника*, как и предыдущее полотно, типична для творчества Веронезе и отличается ярким декоративным звучанием. На зеленоватом фоне пейзажа, изобилующего балконами, колоннами и другими

архитектурными деталями, перед нами яркими силуэтами стоят две неравные группы; одна из них изображает Христа с его учениками, другая – коленопреклоненную фигуру исцеленного сотника в окружении воинов, детей и других персонажей. Все они одеты в венецианские

Нахождение Моисея



*Христос исцеляет
слугу сотника*

костюмы времени Веронезе. Несколько театральные позы персонажей хорошо прорисованы. Удивительное впечатление праздничной гармоничности оставляет картина Веронезе *Нахождение Моисея*. Вся работа решена на удивительных переходах розового и голубого цветов. Египетская принцесса, нашедшая Моисея, одета как знатная венецианка, роскошь ее платья оттеняет скромное синее платье юной прислужницы, показывая принцессе найденного младенца. Рядом служанки, темнокожий раб, карлик. Все это исполнено в тончайшей живописной гамме, имеющей гобеленное звучание, хотя работа написана масляными красками.

Жертвоприношение Авраама – сравнительно небольшая для Веронезе картина. В коллекцию Прадо она попала, когда во время английской революции

распродавалась коллекция казненного короля Карла I. На этом полотне художник в свойственной ему манере изображает драматичный момент, когда ангел останавливает Авраама, готового принести в жертву сына. Цветовое решение строится на контрасте холодного сине-зеленого неба с желтыми облаками и красной мантией Авраама и одеяниями ангела. В этой борьбе теплых и холодных цветов художник достигает сильного цветового эффекта, приводящего к подчеркнутой декоративности всего произведения.

Веронезе был одним из самых любимых в Венеции художников. В его картинах полнее, чем у Тициана, выразились вкусы простых венецианцев. Как живописец он почти не уступает великому мастеру, в его работах поражает удивительная способность соподчинять все оттенки и детали общему замыслу произведения.

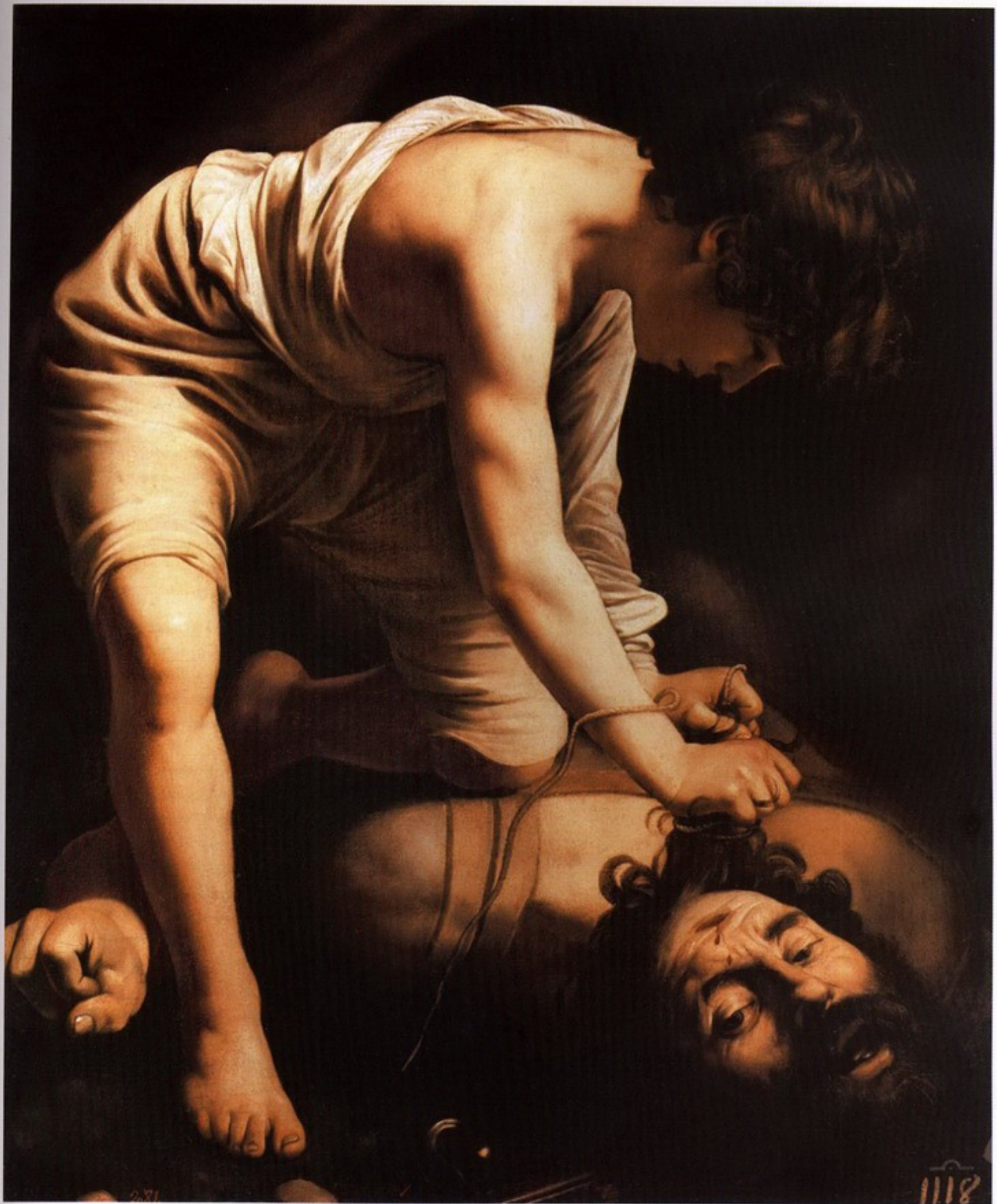
*Жертвоприношение
Авраама*



Караваджо (Микеланджело Меризи)

Караваджо (его настоящее имя Микеланджело Меризи), родился в Милане в 1571 году. После занятий в мастерской Симоне Петерцано он приезжает в Рим работает там как полуремесленник – пишет предметы в картинах прославленных мастеров. Своими успехами Караваджо обязан не каким-либо учителям, а собственным качествам – удивительному художественному видению и безудержному темпераменту. Его работам присущ необычный тогда натурализм, который, с одной стороны, отталкивал своей непохожестью на картины предшественников, а с другой – притягивал новизной и удивительной живостью изображения. Творчество Караваджо оказало колоссальное влияние на развитие живописи XVII века не только в Италии, но и во всей Европе. Незаурядное дарование мастера было замечено известным меценатом кардиналом дель Монте, первым крупным покровителем художника. Несмотря на неудовлетворенность заказчиков его первой крупной работой, художник сумел заявить о себе как о создателе нового направления и получил ряд престижных заказов. Иногда их выполнение приводило к скандалам и отказам заказчиков от готовой работы. Но это только увеличивало славу Караваджо и влияние его творчества на молодых художников. Кульминацией бурной жизни Караваджо стало убийство, совершенное им во время ссоры в 1606 году. Приговоренный к смертной казни, он был вынужден бежать из Рима. Остаток своей жизни художник провел в непрерывных скитаниях, нигде не задерживаясь надолго, нигде не находя себе места.

Работы его позднего периода натуралистичны, как и ранние, но в них больше внутренней напряженности и скрытого трагизма. Картина *Давид с головой Голиафа* относится к периоду художественной работы художника. Происхождение картины неизвестно, но авторство Караваджо не вызывает сомнения. Судя по размерам работы, она была выполнена для частного заказчика, а манера письма позволяет достаточно точно назвать время ее написания: 1602–1603 годы. На картине изображен Давид рядом с огромной головой сраженного им великана. Композиция картины геометрична, фигуры выполнены с удивительной контрастной светотенью, сдержанная цветовая гамма богата разнообразными оттенками. Фигура Давида развернута к нам непривычным ракурсом, руки предельно напряжены. Одна его нога стоит на земле, коленом второй он опирается в туловище поверженного Голиафа. Контрастная светотень вырывает из полумрака энергичные руки, ногу, так твердо стоящую на земле, нехитрую одежду юноши. Его лицо погружено в полумрак. Мягкие лучи лишь скользят по его профилю и пышной шевелюре, вырывая их из темного фона. Лицо Голиафа, наоборот, великолепно освещено. Прекрасно видны еще широко открытые глаза, мясистый нос, широко раскрытый рот. Только рана кровью на лбу великана говорит о том, что он повержен, а ракурс головы, что она отделена от туловища. Чтобы усилить эмоциональное воздействие, художник вырывает из сумрака холста и его руку, сопоставляя ее с крепкими руками Давида, и как бы говоря этим, что в единоборстве не все решает сила.



Фон картины темен, место действия никак не обозначено. Это тоже явно свидетельствует: художник явно

стремился поднять содержание своего полотна от рассказа о поединке до осмысления понятия долга.

*Давид с головой
Голиафа*

Мастер из Флемаля (Робер Кампен)



Когда в XIX веке возрос интерес к старой нидерландской живописи и началось ее систематическое изучение, специалисты обнаружили целую группу очень близких по стилю картин чрезвычайно высокого качества. Ни одна из них не имела подписи, но несомненно, что все они были выполнены одним выдающимся нидерландским живописцем, работавшим в первой четверти XV столетия. Имя этого мастера с достаточной достоверностью до наших дней не установлено, но внимательное изучение материала позволяет считать, что это был Робер Кампен, известный также как Флемальский мастер (по названию Флемальского аббатства, для которого художник писал алтарь).

Робер Кампен родился в 1375 году, а в 1410 получил гражданство во Фландрском городе Турне и стал городским живописцем, обладателем большой мастерской.

Он пользовался авторитетом, имел много учеников, в его мастерской учился живописи Рогир ван дер Вейден.

Иоанн Креститель и Генрих фон Верль и Святая Варвара – это боковые створки триптиха, центральная часть которого утеряна.

По имени заказчика, кельнского канонника Генриха фон Верля, эти работы часто называют Алтарем Верля. Он был создан в 1438 году. В работе чувствуется влияние младшего современника Кампена – гениального Яна ван Эйка.

Левая створка изображает фон Верля, возносящего молитву вместе со Святым Иоанном Крестителем. (В западноевропейском искусстве было распространено изображение заказчиков на религиозной картине, их в этом случае называли донаторами). Генрих фон Верль был теологом-францисканцем. Художник изобразил его в длинной светлой комнате с деревянной ширмой, на которой висит металлическое зеркало с отражающимся в нем интерьером комнаты. За спиной каноника стоит его духовный покровитель Иоанн

Иоанн Креститель и Генрих фон Верль

Креститель, одетый в алую мантию и держащий на руках ягненка. Это иконографический атрибут Святого. За фигурой Иоанна Крестителя – окно, в нем виден написанный с точностью миниатюриста пейзаж.

На правой створке – читающая Святая Варвара. Она показана сидящей в уютной комнате бюргерского дома. За окном, на фоне пейзажа, – сцена ее мученичества. Прием соединения в одной работе разных эпизодов, сюжетно связанных с основным персонажем произведения, был характерен для нидерландской живописи XV века.

На первом плане работы перед нами белокурая девушка с чуть скуластым, широким лицом, полностью погруженная в чтение; тщательно выписаны струящиеся складки ее роскошного одеяния. Удивительно достоверен интерьер комнаты с полированной мебелью, замечательно передана фактура окружающих предметов. Огонь в камине горит ровным неярким пламенем, на каминных полках стоят дорогие прозрачные вазы, на маленьком комоде поблескивают металлом кувшин и тазик для умывания. Увеличивая ощущение уюта и спокойствия, на низком столике у окна в вазе стоит одинокий цветок ириса. Фигуры в Алтаре Верля изящны и утонченны, перспектива упорядоченная, количество предметов небольшое, они не загромождают помещения, колорит прозрачен. Для Кампена свойственно реалистичное видение мира, любовь к скрупулезному изображению деталей, интерес к подробностям обывденной жизни и, одновременно, к ее духовной насыщенности. В этих двух створках триптиха художник сумел ввести нас в атмосферу нидерландского дома XV столетия, с большой любовью изображая мелочи домашнего уюта и с уважением – обитателей этого дома.

Святая Варвара



ВАН ДЕР ВЕЙДЕН

Рогир ван дер Вейден

Имя Рогира ван дер Вейдена, крупнейшего нидерландского художника XV века, по известности сопоставимо только с именем Яна ван Эйка. Причем его известность не тронуло забвение, как многих выдающихся нидерландских мастеров XV века, которых искусствоведы заново открывали во второй половине XIX века. Творчество Ван дер Вейдена знаменует новый этап в развитии нидерландской живописи.

Снятие со креста
(фрагмент)



Ему свойственна экзальтированная религиозность и подчинение материальной стороны мира божественной идее. Живопись этого художника утонченна и аристократична, яркая и насыщенная цветовая гамма сочетается с почти скульптурным построением холста. Отец Рогир ван дер Вейден был резчиком по дереву, и первые профессиональные знания мальчик получил у себя дома, в городе Турне. Там Рогер заслужил известность как ювелир и скульптор. В 1432 году он переехал в Брюссель, на родину своей

жены. А до этого были годы ученичества у Робера Кампена, больше известного как «Мастер из Флемаля», в то время самого значительного художника Нидерландов. До того как обосноваться в Брюсселе Ван дер Вейден много путешествовал. В Италии он посетил Рим, Флоренцию и Феррару.

Снятие со креста – одна из самых знаменитых работ Рогира ван дер Вейдена. Она оказала большое влияние на развитие нидерландской живописи. У художника появились подражатели, с этой картины делалось много копий. *Снятие со креста* было заказано художнику гильдией арбалетчиков, но когда произведение увидела Мария Венгерская, сестра императора Карла V и правительница Нидерландов, она выкупила произведение, а взамен художник Михель Кокси написал для гильдии превосходную копию. (Она, надо сказать, тоже была выкуплена, но уже Филиппом II.)

В инвентарных записях Мадридского королевского двора Эскориала от 1575 года, где в то время хранилась работа, упомянуто, что она имела боковые створки, не сохранившиеся до нашего времени. На них были изображены четыре евангелиста и Вознесение Христа. Картина относится к раннему периоду творчества художника и датируется примерно 1437–1438 годами.

На картине изображен непосредственный момент снятия с креста тела Спасителя. Его держат Иосиф Аримафейский, слева, и Святой Никодим, справа. Упавшую в обморок Богоматерь поддерживает Святой Иоанн, позади которого стоят Мария Клеопова и Мария, сестра Лазаря. У правого края картины – согнувшаяся в плаче Мария Магдалина, за ней – человек с сосудом с благовониями.



Цветовые контрасты картины поддерживают эмоциональное напряжение ее трагического сюжета: ярко-синее платье упавшей в обморок Девы Марии, и алые одежды Святого Иоанна, зеленое платье Марии Клеоповой. Парчовое одеяние Святого Никодима своим узором контрастирует с платьем Марии Магдалины, решенным художником на тонких цветовых отношениях. Огромное внимание уделено изображению лиц и рук. Мертвенно белое лицо Мадонны полно смертельной муки. Ее тонкие безжизненные руки выделяются на фоне синего платья, усиливая эмоциональное напряжение. Лица Святого Иоанна и Марии Клеоповой полны раздумий и глубокого сострадания. Вся фигура Марии

Магдалины с неестественно заломленными руками и опущенной головой – само воплощение горя. Лица поддерживающих Христа Иосифа Аримафейского и Святого Никодима полны скорби. С бесконечной бережностью выписаны детали одежды, их складки, как и сами фигуры, имеют почти скульптурное построение. В картине есть фактически только первый план, и персонажи выглядят как скульптурный фриз; возможно – это следствие того, что Ван дер Вейден начинал свою творческую деятельность как скульптор. *Снятие со креста* Рогера ван дер Вейдена – одно из самых выдающихся произведений нидерландской живописи XV столетия и, безусловно, жемчужина живописной коллекции Прадо.

Снятие со креста

ДАВИД

Герард Давид

Имя Герарда Давида, нидерландского живописца конца XV– начала XVI века, на протяжении многих веков было практически забыто. Только в конце XIX столетия искусствоведы обратили внимание на его творчество.

Он родился в Голландии где-то около 1460 года. В 1484 году его имя упоминается в реестре Братства Святого Луки в Брюгге, где Давид много работал и занял ведущее место среди художников после смерти Мемлинга. Искусный эклектик, он мастерски владел рисунком и построением композиции. В конце жизни Герард Давид был знаменит, владел большой мастерской, имел множество учеников, подражателей и копиистов. Несмотря на то, что ряд работ художника написан в XVI столетии, его творчество целиком обращено искусству века предшествующего. Он внимательно изучал творчество Ван Эйка, Ван дер Вейдена, Дирка Боутса, Ханса Мемлинга и, создавал свои произведения, основываясь на их наследии.

Хранящийся в Прадо *Отдых на пути в Египет* изображает Деву Марию, кормящую Младенца на фоне леса. Природа у Герарда Давида утрачивает надмирные космические свойства, присущие пейзажам его предшественников. Он вводит зрителя в реальную чащу леса, под раскидистые ветви деревьев. Фигура Девы Марии в центре композиции написана в холодной колористической гамме, присущей творчеству Давида. Она смотрится силуэтом на фоне охристых камней, на которые присела отдохнуть. Прелестны полузакрытые глаза, тонко очерченный нос, мягкие, по-детски припухлые губы. Лицо Мадонны спокойно, она погружена в свои нелегкие думы.

Мадонна Герарда Давида – это совсем молодая мать, почти девочка. Ее мягкие рыжеватые волосы окутывает накидка из прозрачной вуали. Одной рукой она придерживает Младенца, в таком же прозрачном одеянии, другой поддерживает грудь, которой кормит дитя. Руки прекрасно написаны и поражают своей красотой.

Рядом с Мадонной на камнях стоит скромная плетеная корзинка. За ее спиной возвышается лес, по которому движутся путники. В них можно узнать те же персонажи – Деву Марию с Младенцем, а также Иосифа, спасающихся бегством в Египет. Включение в композицию картины эпизодов, сюжетно связанных с главной темой, – распространенный прием искусства Северного Возрождения.

Мастер любовно выписывает пейзаж, не забывая ни камешка лежащего у ног Мадонны, ни расточка, с трудом пробивающегося сквозь каменистую почву. Он любит глыбы песчаника, на которых сидит Мария, шероховатостью древесных стволов, голубизной неба. Колорит картины яркий, сверкающий. Ее поверхность блестит подобно эмали. Все говорит о виртуозном мастерстве художника, полностью раскрывшегося в этой картине.

Картина выполнена на закате творчества Давида, когда нидерландское искусство испытывало на себе большое влияние итальянской живописи. Видимо, из-за этого композиция произведения пирамидальна.

В целом *Отдых на пути в Египет* Герарда Давида наполняет ощущением глубокого умиротворения и углубленности в себя. И такие же чувства вызывает у зрителя.



*Отдых на пути
в Египет*

БОСХ

Иероним Босх

Считается, что Иероним Босх (его настоящее имя Хиеронимус Антонис ван Акен) родился около 1450 года. Многие свои работы он подписывал как Иероним Босх, (псевдоним, видимо, образован от Хертогенбос, названия небольшого ныне голландского городка близ от бельгийской границы, а в те времена – одного из четырех главных городов герцогства Брабант), под этим именем он и вошел в историю искусств.

Его дед и отец были живописцами, мать происходила из семьи резчика по дереву, так что Иероним был с детства окружен художественной средой. Немногие точные факты жизни художника почерпнуты из книг счетов Братства Богоматери, с которым связана вся его жизнь и жизнь многих членов его семьи. Это религиозное братство было создано в 1318 году, на основе культа Девы Марии; его члены много занимались благотворительной и просветительской деятельностью. Как член Братства Богоматери Босх был, несомненно, знаком с богословской литературой, знал жития Святых, описания их видений. Кроме того, он был осведомлен о достижениях современных ему наук, интересовался алхимией, астрологией, народной медициной. Одним словом, Иероним Босх был образованным человеком своего времени. Для нас особенно важно, как он претворял свои познания в мир фантастических образов. В документальных записях упомянут брак Босха с Алейн ван Мервей, происходившей из знатной и богатой семьи. Этот брак дал художнику финансовую обеспеченность

и независимость от придирчивых вкусов заказчиков.

Отношение к художнику менялось на протяжении веков. Крупные коллекции его картин сложились в Испании и Португалии.

Экзальтированным, полным религиозного фанатизма жителям испанского полуострова того времени были близки и интересны его работы. В наше время он стал одним из самых популярных и загадочных художников прошлого.

О нем написаны десятки книг, ряд авторов видит в нем предшественника современного сюрреализма.

Триптих Босха *Поклонение волхвов* написан около 1510 года.

Он объединен общим пейзажем. На боковых створках изображены коленопреклоненные донаторы (заказчики) со своими покровителями Святым Петром и Святой Агнессой. Основное действие разворачивается на центральной доске, перед ветхой хижиной, на фоне сельского пейзажа, переходящего на горизонте в городскую архитектуру странных очертаний. Основа композиции – Мадонна с Младенцем, к которым благоговейно подступают волхвы с дарами. Правда, торжественность церемонии нарушают недобрые элементы: два противостоящие друг другу вооруженных отряда на дальнем плане, безразличное и злобное любопытство пастухов. Этим Босх как бы говорил, что вездесущее зло вмешивается даже в самые священные события.

Триптих Босха *Сад земных наслаждений*, несомненно, самое загадочное и сложное по символике



произведение художника. Чаще всего эту картину интерпретируют как аллегорическое осуждение похоти. Работа создана в то же время, что и *Поклонение волхвов*. На левой створке – *Рай* со сценой сотворения человека, на правой – *Ад*, в центральной части – *Сад наслаждений*. Современники не сомневались: далекий от ереси художник в аллегорической форме

представил здесь погрязшее в грехе человечество. Очевидно, что боковые створки связаны с центральной частью теологическим понятием греха.

Картина попала в Эскориал в 1593 году. Она была приобретена при распродаже имущества настоятеля монастыря Святого Иоанна – дона Фернандо, бывшего внебрачным сыном герцога Альбы.

Поклонение волхвов



Сад земных наслаждений



Питер Брейгель Старший («Мужицкий»)



Самым крупным нидерландским живописцем середины XVI века был Питер Брейгель Старший, прозванный «мужицким». Дата его рождения точно не известна, специалисты предполагают, что он родился где-то между 1525–1530 годом. До нас дошли сведения только о том, что происходил он из крестьянской семьи, а где и у кого он учился, тоже ничего не известно.

В 1551 году Брейгель приехал из северного Брабанта в Антверпен, где практически сразу был принят в Братство Святого Луки. Затем последовало двухлетнее путешествие по Италии, где он побывал в Неаполе, на Сицилии и в Риме. В 1554 году он возвратился в Антверпен, потом переехал в Амстердам и, наконец, окончательно обосновался в Брюсселе.

Вернувшись на родину, Питер Брейгель оказался свидетелем освободительной борьбы против испанского владычества, которая захлестнула страну. В Нидерландах свирепствовала инквизиция, испанцы огнем и мечом пытались подавить народное восстание. Все это нашло отражение в творчестве художника, особенно в это поздних работах: льющиеся по стране потоки крови не давали мастеру оставаться в стороне. Фантастические картины его предшественника Босха подсказали ему средства для изображения того, что происходило перед его глазами в реальной жизни. Но фантастика Босха переносилась им в реальную жизнь в виде гротесковых, полных горького разочарования произведений. Именно к таким произведениям относится работа в 1562 года *Триумф смерти*. Пространство, охваченное картиной, огромно. Оно изобилует



самыми разными сценами, наполнено различной символикой. Здесь и символическое изображение средневекового понимания «триумфа смерти», где она изображена в виде скелета с косой на тощем коне, и «пляска смерти», в которой перед неизбежным концом все равны – и король, и кардинал, и купец, и солдат. Работа изобилует массой разрозненных сцен, тематически связанных между собой присутствием смерти, которая подстерегает и настигает людей всюду. Центральное место в картине занимает изображение побоища, за которым стеной стоят шеренги скелетов, порожденных им. В правом углу показан стол, окруженный пирующими и предающимися разврату молодыми людьми; их также поджидает смерть. В левом углу изображена лежащая фигура в королевской мантии; смерть, уже

предъявившая на него свои права, теперь интересуется лежащим рядом с королем золотом, добытым обманом и стяжательством. Тощая лошадь, управляемая скелетом, влечет полную черепов телегу; у стен монастыря скелеты монахов, облеченные в сутаны, грузятся в ладью... На втором плане картины – пейзаж, усеянный виселицами с повешенными, скелетами, сценами битв и пожарищами. Смерть у Брейгеля – кара за грехи, она настигает человека в бою и на пиру, во время любовного свидания и в поле за работой. А фоном всему этому – страшный адский пейзаж земли, превращенной людьми в пустыню. Так в иносказательной манере художник пытался выразить свой протест против того, что происходило у него на родине, донести до потомков ужасную правду об увиденном.

Триумф смерти

*Триумф смерти
(фрагмент)*

Антонио Моро (Антонис Моор ван Дасхорст)

Антонио Моро (Антонис Моор ван Дасхорст) родился около 1516 года в Нидерландах. Где и как он получил художественное образование, неизвестно. Примерно в двадцатипятилетнем возрасте он приезжает в Испанию, где начинает работать портретистом. Этот острый, но холодный и бесстрастный мастер быстро добивается успеха при дворе и становится официальным королевским живописцем. Он привнес в испанское понимание портретного искусства точность моделировки формы и глубокую психологическую характеристику портретируемых – свойства, характерные для работ нидерландских мастеров. Когда в середине XVI века возник вопрос о браке наследника испанского престола Филиппа II с английской королевой Марией Тюдор, Моро отправляют в Англию для написания портрета предполагаемой невесты. Это лучшее произведение художника было написано в 1554 году. В портрете ему удалось передать величие королевской власти, не приукрасив при этом личность самой королевы, некрасивой, суровой и жестокой религиозной фанатички. Королева Мария была старшей дочерью Генриха VIII и Екатерины Арагонской. Король не признавал ее права на трон, но когда после смерти его сына Эдуарда претендентов на трон по мужской линии не осталось, она, яростная католичка, сумела вступить на трон в протестантской стране. Вошедшая в историю под именем Марии Кровавой, введшая в Англии

инквизицию, она тщетно пыталась вернуть ее в русло католицизма. На портрете – немолодая женщина со взглядом, минуя зрителя. Высокий лоб обрамляют рыжеватые волосы под плотной маленькой шапочкой, украшенной драгоценными камнями. Брови почти отсутствуют, тонкие губы плотно сжаты над выступающим вперед упрямым подбородком. Лицо поддерживает жесткий кружевной воротник. Платье тяжелого коричневого бархата украшено брошью и поясом из золота и драгоценных камней. Королева сидит на кресле с обивкой алого бархата. Левая рука унизана кольцами и покоится на коленях, сжимая перчатки, в правой руке она держит алую розу – символ династии Тюдоров. Мастер бесстрастно констатирует портретное сходство королевы, и дает лишь намек на ее психологическую характеристику, но нигде и ничем не выражает своего к ней личного отношения. Монументальностью картины художник пытался подражать образцам Рафаэля и Тициана. Живописная манера Моро заметно повлияла на жанр испанского портрета. Его учениками были признанные испанские художники Санчес Коэльо и Понтоха де ла Круз. В начале XVII века произведения Моро все еще оставались образцами для подражания. *Портрет Марии Тюдор* был заказан отцом будущего мужа Марии Карлом V. Он так нравился императору, что тот сохранил его даже после отречения, когда удалился в монастырь. В музей Прадо картина поступила из королевской коллекции.





Питеру Паулю Рубенсу (1577–1640) была суждена долгая, полная событиями, беспокойная, но счастливая жизнь. Он жил как владетельный князь в доме, похожем на дворец, не зная бедствий и лишений. С ранних лет Рубенс был близок ко двору и пользовался не только симпатией властителей как художник, но и их доверием как политик и дипломат, часто выполняя весьма деликатные поручения. При этом он, бесспорно, был самым выдающимся художником в западноевропейском искусстве барокко.

Основную часть коллекции произведений Рубенса в Прадо собрал испанский король Филипп IV. Мастерская Рубенса долгие годы постоянно работала на испанского короля, а после смерти художника король постарался купить у вдовы художника доставшиеся ей по наследству творения. Так в собрании Прадо появились *Портрет королевы Марии Медичи*, *Битва Святого Георгия с драконом* и многие другие не менее знаменитые полотна.

Конный портрет герцога Лермы был написан в 1603 году, когда художник впервые приехал в Испанию в качестве посла герцога Мантуанского. Герцог Лерма был фаворитом и первым министром короля Филиппа III. Практически он был самовластным правителем Испании. Художник изобразил его верхом на коне, крепко держащим поводья (читай: бразды правления). Фигуры всадника и коня под ним показаны в сложном и непривычном для того времени ракурсе, отличном от более простого

*Похищение
Ганимеда*

*Конный портрет
герцога Лермы*





*Портрет королевы
Марии Медичи*



*Битва Святого
Георгия с драконом*



Сад Любви

бокового силуэта. Портрет решен в холодном голубоватом колорите, а резкая и контрастная светотень заставляет вспомнить работы Караваджо.

Картину *Битва Святого Георгия с драконом* художник написал в 1606–1607 годах, во время своего пребывания в Генуе, где этот святой, ставший после церковного раскола символом победы католицизма над протестантами, особо почитался. В своей картине Рубенс воссоздает самый острый момент смертельной схватки, когда конь встал на дыбы и всадник готов поразить дракона мечом. На заднем плане картины замерла принцесса с ягненком. Видимо, она должна была служить олицетворением кротости. Картина отличающаяся виртуозным рисунком и светящимся колоритом, безусловно, может служить примером живописи барокко.

Портрет королевы Марии Медичи не окончен, что не умаляет его художественной ценности. Полотно было написано около 1622 года, когда художник трудился над серией из двадцати четырех колоссальных работ. Посвященные Марии Медичи, они предназначались для ее Люксембургского дворца в Париже, а ныне находятся в Лувре.

На портрете королева показана темным силуэтом на нейтральном фоне. Внимание зрителя приковывает надменное и капризное лицо и ее холеные руки, выделяющиеся светлыми пятнами на фоне траурного платья.

Вплоть до своей смерти Рубенс хранил у себя эту картину как напоминание о его покровительнице. В последние десять лет жизни, после женитьбы на Елене Фоурмен, Рубенс довольно часто писал работы для себя, для украшения собственного

дома. Причем в этих работах он никогда не прибегал к помощи учеников. Картина *Сад Любви* принадлежит именно к таким произведениям. Она написана примерно в 1630 году в период творческой зрелости и душевного подъема художника. На полотне изображен дворец, похожий на дом Рубенса в Антверпене, на заднем плане мы видим парк, а на переднем, перед зданием, – группу людей в роскошных одеяниях. В одной из изображенных пар художник запечатлел себя рядом с молодой женой. Можно сказать, что к моменту создания картины талант мастера раскрылся в полной мере. Колористическое решение картины поражает великолепием и благородством. Елена Фоурмен не только стала музой последних лет жизни художника, но и оказалась весьма деловой

женщиной и сумела продать ведущим коллекционерам мира не одну картину Рубенса. Так Сад Любви был приобретен в числе других картин Филиппом IV.

Именно в эти последние годы жизни художника его мастерская постоянно работала для двора Филиппа IV. В 1636 году Рубенсом был получен заказ на большой цикл полотен на сюжеты «Метаморфоз» Овидия. На большой вертикальной картине *Похищение Ганимеда* (парная к картине *Сатурн, пожирающий своих детей*) по диагонали изображено обнаженное тело юноши, схваченного Юпитером, который принял облик орла. Черное оперение птицы оттеняет прекрасно написанное обнаженное человеческое тело. Художник передает цвет плотным красочным слоем, поверх которого широко использует лессировки, что придает работе поразительную глубину и прозрачность.



Сад Любви
(фрагмент)

ВАН ДЕЙК

Антонис ван Дейк

Антонис ван Дейк родился в Антверпене в 1599 году. Совсем молодым человеком он попал в мастерскую Рубенса, где и произошло его формирование как художника. Он прекрасно усвоил уроки своего учителя, был самым способным и значительным из учеников Рубенса. *Коронование терновым венцом* написано совсем еще молодым,

*Автопортрет
с Эндимионом
Портером*



восемнадцатилетним художником, но, тем не менее, отличается большим мастерством исполнения. В работах на религиозные темы Ван Дейк старательно ищет точные композиционные решения, позволяющие ему соединить материальную телесность со сдержанной экспрессией образов. На картине изображен Христос, окруженный своими палачами. Обнаженная по пояс фигура страждущего Спасителя выделена светом. Нижняя часть его тела закрыта темно-синим плащом, оттеняя прекрасный могучий торс и лежащие

на коленях связанные руки. Голова в муках склонилась к плечу. На нее воин, закованный в латы, со страшной grimасой на лице пытается возложить терновый венец; за ним напряженно застыла фигура опирающегося на алебарду старика с выражением сомнения на лице. Внимание всех участников в этой сцене приковано к Христу – опустившийся на одно колено перед Христом полуобнаженный стражник, и человек в красном, наблюдающий за происходящим и что-то желающий сказать жестом своей руки. За правым плечом Спасителя – фигура в синем хитоне. Выражение лица этого персонажа не предвещает ничего хорошего; собака у его ног яростно лает на Христа. Сзади сквозь решетку видны лица любопытствующих... Все – и лица палачей, и фактура тканей, и блеск доспехов – написано с большим мастерством. Но все-таки Ван Дейк был, прежде всего, портретистом. Одна из лучших работ в этом жанре – *Автопортрет с Эндимионом Портером*. Эта работа написана художником уже в Англии, где он стал придворным живописцем короля Карла I. Ван Дейк поставил себя рядом со своим другом – агентом по закупкам произведений искусства для коллекций позже казненного короля Карла I. Оба поясных изображения, контрастирующих по цвету, представлены на сумеречном фоне овального полотна. Картина наполнена атмосферой, характерной для произведений последних десяти лет жизни художника. Тут и сдержанная цветовая гамма, и аристократическая утонченность, и меланхолическое настроение композиции. В фигуре Эндимиона все говорит о довольстве жизнью и достатке.



Его умное лицо обрамляют тщательно завитые кудри парика, падающие на роскошный кружевной воротник. На фоне закатного неба серебрится в лучах солнца прекрасно написанный атлас придворного камзола. Мягкая, почти женская кисть руки, опущенная манжетой из брюссельских кружев, покоится на перилах крыльца. Контрастом служит повернутая в три четверти и фигура художника. Нервное артистическое лицо, скошенный на зрителя заинтересованный взгляд, затаенная в перчатку рука...

В его темной одежде нет ничего броского, все предельно просто. На этом фоне высокий лоб, окруженный свободно откинутыми назад длинными волосами, и пронзительный взгляд темных глаз особенно убедительно говорят о цельности и богатстве личности художника. Ван Дейк по праву считается одним из лучших портретистов XVII века. Его творчество при дворе английского короля заложило основу богатого развития английской портретной живописи в XVIII веке.

*Коронавание
терновым венцом*

ЙОРДАНС

Якоб Йорданс

Якоб Йорданс родился в Антверпене в 1593 году. Он был значительно моложе Рубенса, но учились они у одного мастера, Адама ван дер Норта, на дочери которого Йорданс и женился. В Братство Святого Луки он вступил в 1615 году.

Никогда не покидал родного города. Знакомство с творчеством художников других стран по многочисленным

Поклонение
Церере



гравюрам, привозимым в Антверпен Рубенсом, с которым он дружил до смерти своего великого современника. Сосуществуя с таким крупным мастером, как Рубенс, Йорданс сумел развить и сохранить самобытность своего творчества. Для его работ была характерна глубокая связь с народной жизнью. Это проявлялось не только в таких темах, как: *Праздник бобового короля* или *Сатиры в гостях у крестьянина*, но и в картинах на мифологические и религиозные темы, которые тоже трактовал в жанровом плане. Хранящаяся в Прадо картина Йорданса изображает семью художника. Йорданс крайне редко писал портреты, как таковые, хотя и был великолепным мастером в этом деле. Вот и картина *Семья Йорданса в саду* не только групповой портрет семьи живописца, но и сам уклад бюргерской жизни.

На картине изображена жена художника Каталина ван Норт с дочерью Элизабет, служанка, держащая корзину с фруктами, и сам художник, с лютней в руках. И композиция, и цветовое решение говорит о спокойствии и гармонии. Художника и его жену, одетых в их темные наряды, разделяет ярко-красное цветовое пятно в одежде служанки. Уверенный рисунок создает объемность форм, усиливаемую боковым светом, который падает справа на жену Йорданса и подчеркивает лукавую улыбку девочки. Мягкое и спокойное лицо жены как бы покоится на сложном кружевном жабо испанского воротника. Ее темное платье с красивой отделкой служит прекрасным фоном, для фигурки девочки, одетой в розоватое платье с белым фартучком. Сине-зеленый платок на детской головке мило оттеняет выбившиеся из-под него



золотисто-рыжие кудряшки. От полотна веет радостью и спокойствием, царящим в этом благополучном доме. После смерти Рубенса Йорданс стал самым значимым художником Антверпена. Он постоянно получал выгодные заказы и вследствие этого был финансово независим. Художник сам мог выбирать, выполнение каких заказов ему более интересно.

Картина художника *Поклонение Церере* относится к 1620–1625 годам. Композиционным ее центром служит немного сдвинутая в угол монументальная фигура Цереры. Ее лицо удивительно спокойно и величаво, она кажется живой статуей на пьедестале в окружении старых и молодых крестьян, детей, а также животных. Вот у ее ног

повернула к нам голову жующая сено корова, рядом с ней ползущий к белой лошади мальчик.

На первом плане молодая крестьянка с младенцем на одной руке протянула вторую к богине в молитвенном жесте. Старуха и старик выделяются темными силуэтами над белой лошадью, а над ними – повернутое к нам прекрасное и спокойное лицо молодой женщины, полными руками держащей на голове сосуд с вином. Задний план картины – тоже лица, тоже люди, написанные на фоне голубого неба с мятущимися облаками. Все люди едины в своем поклонении богине земледелия и плодородия, а значит – жизни. Картина покоряет удивительной пластической выразительностью и богатой, теплой и сочной фламандской красочной гаммой.

*Семья Йорданса
в саду*

ДЮРЕР

Альбрехт Дюрер

Альбрехт Дюрер (1471–1528) был величайшим художником немецкого Возрождения. Он родился в Нюрнберге в семье золотых дел мастера. Художественная и гуманистическая среда окружала Альбрехта с самого детства, а отец стал первым его учителем. Для пополнения своего художественного образования Дюрер много путешествовал как по самой Германии, так и за ее пределами. Посещая Италию, он дважды побывал в Венеции, которая оказала большое влияние на развитие его творчества. Картины Дюрера, находящиеся в Прадо, появились там во времена короля Филиппа IV. Первую из них, автопортрет художника в возрасте 26 лет, Филипп IV приобрел на распродаже коллекции английского короля Карла I, казненного сторонниками Кромвеля. Автопортрет написан вскоре после первого путешествия Дюрера в Венецию. Художник изобразил себя в гордой и элегантной позе. Он в модной по тому времени одежде, но без излишней роскоши. Темная стена служит нейтральным фоном для лучшего выявления черт лица, которое выражает рано пришедшую мудрость, твердость духа и чувство собственного достоинства. Золотистые, тщательно расчесанные и завитые волосы красивой волной падают на широко развернутые плечи. Автопортрет занимает центр картины, оставляя правую часть окну, за которым изображен некий идеалистический пейзаж. Под окном на стене надпись: год исполнения портрета, возраст, имя художника и его подпись. Парные картины *Адам* и *Ева* были подарком Филиппу IV от шведской

королевы Кристины. Эти первые в немецкой живописи изображения обнаженного тела, выполненные вскоре после второй поездки Дюрера в Венецию, безусловно, принадлежат к самым значительным его живописным произведениям. В выразительных обнаженных фигурах, изображенных в полный рост, художник воплотил свой идеал классической красоты. Дюрер показывает Адама и Еву как две ипостаси сущности человека. Фигуры изображены фронтально, их головы обращены друг к другу. Адам стоит прямо, а Ева полна грациозного кокетства. Она слегка наклонилась к ветви яблони, с которой свешивается змей, предлагающей ей запретный плод. На табличке, висящей на ветке справа от Евы, надпись: «Альбрехт Дюрер, немец, нарисовал эту картину после рождества Богородицы в 1507 году». *Портрет неизвестного* принадлежит к произведениям, написанным в последние годы жизни художника. Безусловно, это одно из лучших портретных работ Дюрера, в которой он смог обобщить и использовать все свои творческие достижения. Кто изображен на портрете, неизвестно, но богатая одежда, гордая осанка и властное выражение лица говорят о том, что этот человек занимал важный государственный пост. О его твердом и решительном характере свидетельствуют плотно сжатые губы, пронзительный и внимательный взгляд из-под насупленных бровей. Полуфигура портретируемого, по сути, занимает все пространство полотна, что придает изображению монументальность и акцентирует внимание зрителя на чертах лица.



1496
Dietrich von H. und ...
...
A



Адам



Ева



Портрет неизвестного

Антон Рафаэль Менгс

Антон Рафаэль Менгс родился в 1728 году. Его первым учителем был отец, дрезденский придворный живописец. В 1741 году для пополнения образования он вместе с отцом отправляется в Рим, где усердно изучает античность и творчество великих итальянских художников. По возвращении в Дрезден Менгс получает от короля Августа III звание придворного живописца, но после этого вскоре опять уезжает в Рим, где остается до 1749 года. Опять вернувшись

Портрет
Карлоса III



в Дрезден, он получает уже звание первого королевского живописца и заказ на выполнение главного алтаря в придворной церкви. Под предлогом лучшего исполнения заказа Менгс в третий раз отправляется в Рим, откуда в 1761 году его приглашают к испанскому двору. С этого времени он трудится то в Мадриде, то в Риме. Рафаэль Менгс был любимым живописцем короля Карла III и его сына Карлоса IV. Он оказал огромное влияние на развитие живописи в Испании, став законодателем художественных вкусов.

Портрет короля Карла III создан в 1761 году для королевской коллекции как парный портрету королевы Марии Амалии Саксонской. Этот портрет был очень популярен, существует множество его копий. Карлос III изображен на фоне зеленоватой стены с золотой гардиной за его спиной. Мастерски выписанное некрасивое лицо не лишено значительности и привлекательности.

Полотно *Поклонение пастухов* написано Менгесом в Риме в 1770 году специально для испанской коллекции. В этом значительном для понимания творчества художника произведении хорошо видно влияние на его работы итальянской традиции. Однако холодный рисунок, особое изящество в изображении ангелов, перегруженность работы фигурами и деталями и почти эмалевая живопись делают эту работу принадлежностью искусства рококо. Композиционным центром картины служит изображение Мадонны, склонившейся к Младенцу. Это самое светлое место на картине, как бы погруженной в полумрак. Рядом с ними слабо освещенным профилем по направлению к фигурам пастухов



на земле сидит Иосиф. За ним художник изобразил свой автопортрет с поднятой рукой. По другую сторону от Мадонны – фигуры пастухов. То внимание, которое Менгс уделяет почти скульптурной трактовке мускулов их ног и рук, говорит об интересе художника к караваджизму как к реалистическому течению в итальянской живописи. Работы Менгса говорят о том, что

художника одинаково привлекает реалистичность и контрастные светотени, свойственные работам Караваджо, и сладкая манера живописи рококо. Такое смешение стилей не может не привести к эклектичности картины. Но в портретах Менгс умеет придерживаться одного живописного языка, что делает их более значительными произведениями.

*Поклонение
пастухов*

ПУССЕН

Никола Пуссен

Никола Пуссен родился в Нормандии в 1594 году. Сначала он учился в Руане у Ноэля Жувине, а в 1612 уехал в Париж. Там он заинтересовался искусством Рафаэля и других итальянских мастеров. В 1621 году Пуссен первый раз отправляется в Италию. Поездка была неудачной, добравшись до Флоренции, он вынужден был вернуться. Его первый приезд в Рим датирован 1624 годом. Перед тем как попасть в «вечный город», он довольно долго путешествовал

по Италии, посетил Венецию, где познакомился с искусством Тициана, которое произвело на него очень большое впечатление. Пуссен внимательно изучает приемы, которыми пользуется великий художник, – широкие цветовые пятна, напряженность и насыщенность в цвете. Все это он использует в своих работах. В композициях Пуссена на смену пышности барокко, свойственной его ранним произведениям, со временем приходит классическая сдержанность

Триумф Давида





и ясность рисунка. Крупным церковным заказам он предпочитает работы на темы из древнегреческой мифологии, античной и ветхозаветной истории. Вскоре Никола Пуссен становится главой классицизма как направления в живописи. Его влияние на французское искусство окажется очень длительным.

Триумф Давида относится как раз к тому периоду творчества, когда он формируется как художник классицизма и находится под большим влиянием Тициана. Это картина-аллегория. Мы видим юного Давида, опирающегося на меч поверженного Голиафа. Рядом панцирь и щит великана, и его голова, повешенная за прядь волос. Крылатая Слава готовится увенчать

юношу лавровым венком, ее окружают маленькие ангелы. Картина решена в насыщенной холодноватой цветовой гамме, композиция строго симметрична. *Вакх и Ариадна* – сложное многофигурное полотно. Пуссен представляет здесь вакханалию скорее как триумфальное шествие, посвященное бракосочетанию Вакха и прекрасной Ариадны. Их изображения служат композиционным центром картины. Мы видим Вакха, склонившегося из колесницы, запряженной львами, чтобы поднять на нее Ариадну. Вокруг в веселой пляске кружатся нимфы, сатиры и амурь. Цветовая палитра построена на контрасте теплых золотистых оттенков земли и очень холодных неба и моря

*Вакх и Ариадна,
или Вакханалия*



Аполлон и музы

на заднем плане. Картина вызывает ощущение радости и восхищения гармоничностью мироздания. Картина *Аполлон и музы*, или *Парнас* – одно из ключевых произведений для понимания творчества Пуссена. Ее композиция заимствована у одной из фресок Рафаэля на ту же тему. В работе заметна увлеченность художника темами классической мифологии и творчеством Рафаэля и Тициана. Аполлон на картине и венчает лавровым венком поэта Гомера, в образе которого Пуссен изобразил своего друга поэта Марино, показав тем самым, как высоко он ценит его творчество. В центре картины изображена нимфа

Касталия, превратившаяся в ручей, чтобы избегнуть преследований Аполлона. Около ручья художник поместил двух амуров; они протягивали чаши с касталийской водой, дарующей поэтическое вдохновение стоящим вокруг поэтам и музам.

Строгие вертикали деревьев на заднем плане прочно скрепляют пространство картины. В цветовом отношении полотно построено, как почти всегда у Пуссена, на контрасте теплых и холодных цветов. Красочная насыщенность произведения говорит о влиянии Тициана на творчество художника этого периода.

Аполлон и музы
(фрагмент)



ЛОРРЕН

Клод Лоррен

Клод Лоррен (1600–1682; его настоящее имя Клод Желле) родился в 1600 году в Лотарингии. Совсем маленьким мальчиком в 1613 году он приезжает в Рим. С этого времени вся его жизнь связана с «Вечным городом», хотя в историю искусств он вошел как французский художник. Приехав в Рим, Лоррен начал учиться у Агостино Тасси, но фигуративная

Погребение Святой Серафимы



живопись учителя не привлекает художника. Он стремится достичь совершенства в изображении пейзажа. Его называли мастером декоративного пейзажа, подчеркивая, что тех мест, которые он рисовал, на самом деле не существует. Он был малообразованным человеком, едва умел подписывать свое имя. Так же плохо он владел рисунком в том понимании, которое существовало в его время; нередко фигуры на его замечательных пейзажах писал какой-нибудь другой художник. Клод Лоррен прошел долгий путь до того как стать признанным живописцем, но, ставши им, выразил в своих пейзажах едва ли не самое тонкое понимание природы, которым жил его век.

Погребение Святой Серафимы считается лучшей и самой известной из работ Лоррена, хранящихся в Прадо.

На переднем плане мы видим сцену погребения Святой Серафимы, в котором участвует Святая Сабина и еще несколько женщин. Действие картины происходит на фоне пленительного пейзажа с античными руинами и римским Колизеем вдали. Высокое пронзительно голубое небо соседствует с теплым изображением деревьев и руин на первом плане. Задний план, растворяясь, соединяется с небом, и наполняет все полотно воздухом. Картина вызывает у зрителя ощущение глубокого покоя и соразмерности бытия.

Отплытие Святой Паулы также можно причислить к шедеврам художника. Архитектурный пейзаж напоминает вид гавани Остии. По обе стороны бухты возвышаются здания, уходящие перспективой в глубь полотна. Идущий от горизонта свет заходящего солнца освещает передний план, на котором



изображена сцена прощания Святой Паолы с детьми перед отъездом в Святую землю. Зеленые воды залива у горизонта ловят лучи заходящего солнца и растворяются на границе

моря и неба. Все пространство полотна залито удивительным золотым светом. Картина вызывает ощущение умиротворения и спокойствия.

*Отплытие
Святой Паулы*

РИГО *Гиацинт Риго*

Гиацинт Риго родился в Париже в 1659 году. Живописи он учился в своем родном городе, специализируясь в жанре портрета. На этом поприще он добился больших успехов, став придворным портретистом короля Людовика XIV. Риго имел большую мастерскую, где несколько художников выполняли работы по его эскизам, так как сам он был завален работой при дворе. Картина Риго в Прадо представляет собой видоизмененный портрет Людовика XIV, написанный в том же 1701 году, что и оригинал, хранящийся ныне в Лувре. Второй портрет был также выполнен в мастерской Риго и послан «Королем-Солнце» в подарок своему внуку, наследнику испанского престола.

С этого парадного портрета на зрителя смотрит поистине «Король-Солнце», сказавший знаменитую фразу: «Государство – это я». Фоном для портрета служит великолепно написанный пейзаж с битвой. Присмотревшись внимательнее, на нем можно разглядеть и укрепления осаждаемого города, и мост со сторожевыми башенками через реку, ведущий к городу. Пешие солдаты короля сомкнутыми рядами движутся в сторону города. В тени деревьев притаилась готовая к атаке кавалерия. Как свидетельство бедствий войны – труп кавалериста рядом с убитой лошастью. На фоне батального пейзажа в надменной, величественной позе и полном боевом облачении темным силуэтом возвышается король. Маршальским жезлом он опирается на лежащий рядом шлем. Сам король

облачен в стальные доспехи. Игра бликов на золоченой рукоятке шпаги и золотом шитье усиливает героическое звучание, а повязанный и развевающийся на ветру белый шарф рядом с вороненой сталью доспехов создает ощущение праздничной царственности. Кажется, что в портрете воплощен сам дух французской монархии. Величие короля и сияние его власти проявляются во всем. Пышный темный парик зрительно увеличивает фигуру короля. Она как бы возвышается над нами благодаря умело выбранному ракурсу и точке зрения несколько снизу вверх, от уровня земли. Все пространство вокруг вместе с его обитателями распластано у ног короля, твердо попирающих землю и готовых совершить следующий уверенный шаг, как только ему наскучит застывшая величавая поза. В этом человеке много внутренней энергии и в то же время – заботы о внешнем впечатлении, о производимом им эффекте, что создает ощущение некоторой напыщенности всего образа, застывшего перед зрителем. Несколько брезгливое выражение его лица с длинным носом, сжатыми губами, резкими складками в уголках рта, выпяченной нижней губой и выдвинутым вперед подбородком подчеркивается и тонко переданным внимательным и оценивающим взглядом при слегка прищуренном левом глазе. Возможно, это изображение короля-воина, короля-властелина было послано в Испанию как предостережение тем, кто стремился оттеснить его внука от наследования испанского престола.



Портрет Людовика
XIV в доспехах

ЖАН РАНК

Жан Ранк

Жан Ранк родился в 1674 году. Художественное образование он получил в Париже и был приближен ко двору. Сильной стороной его дарования было умение писать парадные портреты. Когда на смену Габсбургам в Испании к власти пришли Бурбоны, вкусы королевского двора изменились, в изобразительном искусстве законодателями моды стали французские мастера.

Из Франции в Испанию отправились многочисленные художники, считавшие, что не сумели добиться должного признания на родине. Среди них был Жан Ранк.

В Испании исполнились его самые честолюбивые мечты. Он вскоре стал придворным живописцем. Здесь полностью раскрылось его дарование как мастера парадного портрета.

Портрет королевы Исабелы Пармской был выполнен Ранком в 1723 году вскоре после его приезда в Испанию. Он был парным портретом к изображению

Филиппа V, второй женой которого была королева Исабель. Этот официальный портрет удачно передает характер дочери герцога Пармского Исабелы. С портрета на нас смотрит утонченная и образованная женщина. В ее облике явственно просматривается и сильный характер, и склонность к интригам. Видно ее стремление к власти и чувствуется, что она сумеет эту власть удержать. Королева изображена в богатом малиновом платье в ансамбле с королевской мантией. Платье и прическу украшают великолепные драгоценности. Все это выписано с удивительным мастерством и точностью. Фон картины прост и лаконичен и не отвлекает внимания от лица и поистине королевского одеяния Исабелы. Этот портрет пользовался большой популярностью в Испании и впоследствии неоднократно повторялся художником с небольшими изменениями.

*Семья короля
Фелипе V*





Семья короля Фелипе V – полотно небольших размеров. По всей видимости, оно было эскизом для картины более крупного формата, которая числится в инвентарных описях, но считается утраченной во время пожара в замке Алькасар. На картине перед нами все королевское семейство, собравшееся в дворцовом интерьере, возможно вымышленном. Королева Исабель и король позируют сидя. Рядом с королем его дети от первого брака – будущие короли Луис I и Фернандо

V. Возле с королевы расположились ее дети – дон Филипп, будущий герцог Пармский, и дон Карлос; он стоит около портрета дочери Исабели – Марии Анны Виктории Бурбонской. Она была просватана за французского короля Людовика XV и в это время находилась во Франции. Центром композиции можно считать фигуру королевы Исабели, она как бы отвернулась от короля с его детьми от первого брака и рукой указывает на своего старшего сына, будущего короля Карлоса III.

Портрет королевы Исабели Пармской

ВАТТО

Антуан Ватто

Праздник в парке

Антуан Ватто родился на границе Франции и Фландрии в семье кровельщика в 1684 году. В 1707 году он поступил в Парижскую Академию изящных искусств. Выходец из простой семьи, он чувствовал себя в Париже времен регентства неуютно. В зрелые годы творчества он полностью посвятил себя небольшим холстам на театральные темы и «галантным сценам»,

Праздник в парке (фрагмент)

определенному роду живописи, изображавшему праздники, гуляния в парке и другие занятия праздного французского света. Реплики, взгляды, полунамеки – все это блестяще выражено в картинах Ватто. Рассматривать их – все равно, что читать хронику светской жизни Франции того времени. Картины Ватто *Заключение брачного договора и сельский праздник* и *Праздник*





в парке попали в Прадо из коллекции Исабели Пармской и датируются 1710–1716 годом.

Заключение брачного договора – типичная «галантная сцена» Антуана Ватто. Само событие заключения брачного договора сдвинуто в глубь полотна, где сидят церемонные жених и невеста рядом с составляющим договор и одетым в черное нотариусом. Они изображены на фоне красноватого занавеса, который, растворяясь, постепенно сливается с цветом листвы. Вся картина построена на бесконечных градациях теплых цветов – красно-коричневых,

розовато-желтых, и даже голубоватые тона не нарушают общую теплую гамму картины. Видны лишь несколько ярких холодных цветовых пятен – небольшой кусочек неба среди крон деревьев над новобрачными и голубая фигурка на первом плане. На переднем плане картины – танцующие люди и музыканты. Все персонажи напоминают фарфоровые статуэтки. С удивительным мастерством, несколькими ударами кисти, художник передает фактуру одежды танцующих людей. Контуры немного размыты и от этого вся изображаемая сцена кажется наполненной воздухом.

*Заключение
брачного договора
и сельский праздник*





Праздник в парке также относится к «галантным сценам»; она еще более характерна для творчества художника, так Ватто не отвлекается на показ сельского окружения, а напрямую изображает собравшееся в парке светское общество. Вот стоящая к нам спиной дама в желтом о чем-то разговаривает с кавалером, рассматривая струи фонтана. Рядом на земле сидят двое беседующих кавалеров. Еще один кавалер о чем-то уговаривает даму, они сидят в тени, и силуэты их фигур еле заметны на фоне кружевной зелени. С удивительной зоркостью художник передает томительную праздность собравшихся людей, которую не в состоянии прервать ни бесконечное кокетство, ни пустые разговоры. Все в работе выглядит так, будто пригрезилось мастеру. Кружевная листва прозрачна, цветовые

переходы на небе настолько бледны, что еле уловимы взглядом, фигурки людей кажутся эфемерными. Но какое необыкновенное искусство демонстрирует нам мастер, передавая несколькими мазками кисти переливы шелка, блеск атласа, глубокие краски бархата. Овальная композиция картины призвана придать сцене ощущение спокойствия и умиротворенности. Колорит выдержан в переходах зеленых, желтых и красных тонов, контуры фигур размыты, и порой не замечаешь, где кончилось одно цветовое пятно и началось другое. В работах Антуана Ватто жизнь перекликающихся цветовых пятен более содержательна, чем жизнь кавалеров и дам, которых художник должен был изображать. Картины проникнуты мягкой иронией и легкой грустью, и это поднимает их до произведений большого искусства.

*Заключение
брачного договора
и сельский праздник
(фрагмент)*


ПРАДО

Автор текста и составитель *М. Замкова*
Редактор *Н. Красновская*
Мл. редактор *Т. Посохина*
Художественный редактор *В. Кулагина*
Корректор *Н. Стронина*

Подписано в печать 14.03.2003.
Формат 84×108¹/₁₆. Бумага мелованная.
Гарнитура «NewBaskervilleC». Печать офсетная.
Усл. печ. л. 13,44. Доп. тираж 5000 экз.
Изд. № 02-4245. Заказ № 3684.

Издательство «ОЛМА-ПРЕСС Образование»
129075, Москва, Звездный бульвар, 23А, стр. 10

Отпечатано с готовых диапозитивов
в полиграфической фирме «КРАСНЫЙ ПРОЛЕТАРИЙ»
127473, Москва, Краснопролетарская, 16



В книгах серии
«ШЕДЕВРЫ МИРОВОЙ ЖИВОПИСИ В ВАШЕМ ДОМЕ»
представлены богатейшие собрания
произведений мирового искусства, с которыми
можно познакомиться, не выходя из дома

Приглашаем вас в Прадо

ISBN 5-94849-152-8



9 785948 491523 >